Cavalo Louco

Revista de teatro
da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

Ano 1 • Nº 1 • Março/2006

Sumário

Foto do espetáculo **Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Dr. Fausto de acordo com o espírito do nosso tempo.**

Expediente

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisas Editorais da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Fotolito e Impressão
CV Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Amir Haddad, Beatriz Britto, Ilo Krugli,
Iná Camargo Costa, Jorge Arias,
Magdalena Toledo,
Narciso Telles e Rafael Vecchio.

Fotos
Foto Capa: Cláudio Fachel.
Nas páginas 4,6,12,28,29,46 e 48
as fotos são de Cláudio Etges,
na página 9, de Laura Safi, página 10, Solange Brum
e nas páginas 18,19,21,38 e 45, A Tribo.
As fotos das páginas 30 a 37 foram extraídas do livro "A Arte Secreta do Ator", de Eugênio Barba e Nicola Savarezi, e fazem parte de seus arquivos pessoais.

Ilustrações
Na página 43, Ralph Ednei
e página 44, Emilio Damiani.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Dr. João Inácio,981 - Navegantes - CEP: 90230-181
Porto Alegre - Rio Grande do Sul - Brasil
Fone: 51 30281358 - 32217741 - 99994570
www.oinoisaquitraveiz.com.br - oinois@terra.com.br

A revista Cavalo Louco é uma publicação independente.

Março de 2006.

Editorial

É com grande prazer e satisfação que apresentamos o primeiro número da REVISTA CAVALO LOUCO. Ela é a realização de um antigo desejo da Tribo e esperamos que seja a primeira de muitas. Embora a revista aborde assuntos variados, há um elemento que permeia todas as matérias: o teatro como possibilidade...

A Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo surgiu como uma possibilidade de consolidar o compromisso ético com a sociedade na qual estamos inseridos. Dentro da sua proposta de trabalho, realiza regularmente seminários nos quais é possível discutir o sentido essencial da arte teatral e que papel o teatro e seus protagonistas desempenham no meio social. Promovendo o intercâmbio de diferentes experiências desenvolvidas por grupos, atores, encenadores e pesquisadores de todo o país, os seminários são momentos de intensa fertilidade e indagação. Podemos nos questionar internamente enquanto coletivo de trabalho e, ao mesmo tempo, dialogar com todos aqueles que se interessam pelo teatro. Esta publicação surge como mais um dos frutos dos seminários, sendo um espaço para a reflexão sobre o fazer teatral e seus desdobramentos.

A Tribo acredita que o teatro é o lugar onde podemos transformar nossos corpos inertes em poesia e dar vazão à nossa selvageria criativa, a fim de tirar a individualidade e o indivíduo do milenar processo de aprisionamento das emoções. Para não sucumbir de vez em nossas próprias sombras, é preciso libertar-se e tomar posse da vida. É preciso olhar para nossos corpos e ver que a vida ainda pulsa. Isso só será possível se retornarmos ao ponto essencial em que perdemos nossa paixão, em que deixamos de lado nossos instintos e nos tornamos "sãos". Só encontraremos a verdade quando pularmos esse grande abismo que se instaurou em nossa alma e acreditarmos em nossos sonhos. Então o ódio e a miséria poderão dar lugar à poesia...

"Que ancestral fala por mim?
Não posso viver ao mesmo tempo em minha cabeça e no meu corpo.
Por isso não posso ser uma única pessoa.
Posso sentir várias coisas ao mesmo tempo.
O mal do nosso tempo é que não há mais grandes mestres.
O caminho do nosso coração é coberto de sombras.
Precisamos ouvir as vozes que nos parecem inúteis.
Precisamos que os cérebros se ocupem do muro da escola, do asfalto, da assistência social, do zumbido dos insetos.
Precisamos encher as orelhas e os olhos de todos nós com sonhos, com coisas de sonhos.
Alguém deve gritar que construiremos as pirâmides. Não importa se não construirmos.
Precisamos alimentar o desejo e esticar os cantos da alma como um lençol sem fim.
Se querem que o mundo vá adiante devemos nos dar as mãos.
Precisamos mesclar os ditos saudáveis com os ditos doentes.
Vocês sãos, o que significa sua saúde?
Os olhos da humanidade miram o abismo no qual estamos todos mergulhando.
A liberdade é inútil se você não tem coragem de olhar em nossos olhos, de comer conosco, de beber conosco, de dormir conosco.
Foram os ditos sãos que levaram o mundo à beira da catástrofe.
Homens escutem!
Em vocês, água, fogo, e depois cinzas. E os ossos nas cinzas.
Os ossos e as cinzas!
Aonde estou quando não estou na realidade ou na minha imaginação?
Deve haver sol à noite e nevar em agosto.
Grandes coisas acabam, só as pequenas permanecem.
A sociedade deve ser unida e não assim fragmentada.
Basta observar a natureza para se ver que a vida é simples.
Precisamos voltar ao ponto de partida, ao ponto onde tomamos o caminho errado.
Precisamos voltar ao fundamento da vida sem sujar a água.
Que tipo de mundo é este se é um louco que lhes diz que devem envergonhar-se!
Ó mãe! O ar é aquela coisa que se move em torno da cabeça e se torna mais claro quando você ri".

Extraído do Filme **Nostalgia** de Andrei Tarkovski

Cavalo: aquele que nos ritos africanos recebe os espíritos em seu corpo, o que está preparado para estabelecer contato com o cosmos.
Loucura: entendemos por loucura a fúria criadora, força, vivacidade necessária para o ator, presença. Louco como homem em seu estado de máxima potência, em estado de vivacidade absoluta
Tashunka Witko: nome do índio norte-americano da Tribo Sioux.

O teatro épico de Bertolt Brecht

Transcrição da palestra proferida por Jorge Arias no Seminário "Cena Política Uma Abordagem Brechtiana", realizado na Terreira da Tribo, Novembro/2004.

Jorge Arias
crítico teatral do jornal
La República, de Montevidéu
Tradução: Clarice Falcão

Concebo este seminário como homenagem e revalorização de Bertolt Brecht, e entendo que a primeira das homenagens será seguir seus conselhos, em particular aquele conselho, tão vibrante e sincero, do "Elogio da dúvida":

"Louvada seja a dúvida! Aconselho-vos que saudeis
serenamente e com respeito
àquele que pesa vossa palavra como uma moeda falsa.

Oh! lindo gesto de sacudir a cabeça
ante a indiscutível verdade!"

Ou no "Elogio do estudo":

"Não temas perguntar, companheiro!
Não te deixes convencer!
Comprova-o tu mesmo!
O que não sabes por ti,
não sabes. Repassa a conta
Tu tens que pagá-la.
Aponta com teu dedo a cada coisa
E pergunta..."

O que lembra de imediato "Mãe Coragem" num dos vários momentos em que um de seus personagens alcança Brecht e morde uma moeda para comprovar se é verdadeira.

O plano desta conferência será o seguinte: primeiramente, examinarei a origem do teatro épico, sua definição e suas conseqüências; a forma de atuação que pressupôs, logo o legado de Brecht neste ponto. Ao final, examinarei três obras de Brecht que podem ser consideradas como teatro épico: "Mãe Coragem", "O Círculo de giz caucasiano" e "Galileu Galilei". Declaro que não é fácil determinar se uma obra entra numa ou outra categoria, provavelmente a Brecht isso não interessava muito.

Mãe Coragem e seus Filhos
com direção de Bertolt Brecht e Erich Engel - 1949

a teoria e a prática do "TEATRO ÉPICO"

1º) antecedentes históricos e doutrinários:

As próprias palavras "teatro épico" devem ser analisadas. A palavra "épico", para nosso dicionário, significa: *Poema narrativo extenso, de ação grande e pública.* Outras acepções acrescentam que o poema narrativo trata de um herói tradicional.

O sentido que Brecht deu à expressão "teatro épico" não está muito longe dessa definição; sem dúvida, ele pensava na narrativa popular e nas tradições de várias partes do mundo. Coerente com o seu elogio do estudo, escreveu na "Canção do autor dramático":

Para poder mostrar o que vejo estudei
as representações de outros tempos e de outras épocas.
Adaptei um par de obras, examinando
Minuciosamente sua técnica e assimilando delas
O que me servia.

O conceito de "teatro épico", tal como o entendia Brecht, deve ser considerado, como corresponde a um dos herdeiros da filosofia marxista, com um sentido histórico. O termo foi empregado pela primeira vez a partir de 1924 pelo diretor Erwin Piscator, que colaborou com Brecht; aparece também no teatro de agitação da época. Era uma época de intensa atividade política; viviam-se as seqüelas da 1ª Guerra Mundial, 1914-1918, e também de um auge sem precedentes do marxismo, em particular por seu triunfo na revolução bolchevique de outubro de 1917. A tudo isso se agregava a repressão aos espartaquistas na Alemanha, um país onde, segundo todas as predições, começaria a revolução social. A origem histórica do "teatro épico" aparece nitidamente nas primeiras linhas do livro de Piscator "O teatro político":

A minha medida do tempo começa em 04 de agosto de 1914. Nesse ponto o barômetro registrou:
13 milhões de mortos.
11 milhões de paralíticos ou incapacitados
50 milhões de soldados em pé de guerra.
6 bilhões de bombas estouradas.
50 bilhões de metros cúbicos de gás usados.
Onde está o desenvolvimento pessoal em tudo isso? Ninguém se desenvolve de uma forma pessoal. Algo diferente desenvolve a pessoa.

Piscator está falando aqui do desenvolvimento pessoal, do florescimento da "personalidade": algo semelhante ao que a psicologia "popular" de hoje (que está somente ao alcance de uma minoria) chama de "auto-realização". E assim como hoje,

O teatro épico de Bertolt Brecht

para a terça parte da humanidade que padece de fome, a palavra "auto-realização" não tem nenhum sentido. Piscator e Brecht entendiam, com razão, que a crença idealista na autonomia do indivíduo e da arte havia sido pulverizada pelos fatos, que demonstravam, de passagem, a inoperância dos intelectuais. Também acreditavam, e a expressão é de Brecht, que ... *a continuidade do ego é um mito:* o homem, como a sociedade, está num estado de contínua transformação e não consegue sustentar, nem sequer como uma moldura secundária de um quadro móvel, nenhuma estabilidade. Pela mesma época e a partir de um ângulo diferente, Marcel Proust destruía também em "Em busca do tempo perdido", com as transformações radicais de seus personagens, que amiúde tornam-se seus contrários, a idéia pequeno-burguesa da identidade do homem (e em conseqüência da sociedade) através do tempo. Ainda, Brecht vislumbrou, através das folhas do "Manifesto do Partido Comunista" que, com a economia moderna, a Terra iria constituir-se num só país e em quase somente uma fábrica, com a conseqüente dissolução de todas as "identidades nacionais" imaginárias; e que era impossível permanecer alheio ao que sucedia em qualquer parte do mundo. O dever dos intelectuais, tanto na época de Brecht como agora, é transformar o mundo, muito mais do que explicá-lo; mas como transformá-lo ante o poder dos meios de destruição que a guerra de 1914 a 1918 apenas deixou entrever?

Havia, parece, só uma alternativa visível para resgatar o homem de um destino que, ao ser-lhe imposto, o transformava num escravo, e era o "socialismo científico" de Marx, que havia realizado a proeza, única na história do homem, de uma filosofia que conseguiu fazer girar as portas da história.

Tanto Piscator como Brecht se apóiam no marxismo, pelo que conviria começar o exame do "teatro épico", e ainda de seu antagonista, o teatro "dramático", conforme as idéias de Marx e Engels, a quem os personagens de Brecht em "A Decisão" chamam "os clássicos".

A Alma Boa de Setsuan
Exercício Cênico da Oficina para Formação de Atores - 2002

Mas Marx e Engels, no entanto, não atribuíam à arte e à literatura o papel um tanto rígido que se supunha no começo do século XX. Nunca tentaram utilizar critérios econômicos ou sociais para avaliar as obras de arte. Marx admirava Ésquilo, especialmente pela rebelião de Prometeu contra os deuses; alternativamente admirava e desculpava Heine e sabia de memória, tanto ele como sua família, extensos fragmentos de Shakespeare; sua última obra, que a morte impediu de começar a escrever, seria paradoxalmente um livro sobre Balzac, um católico monarquista que dizia escrever "à luz do altar e do trono". Marx havia escrito na "Crítica da economia política" que ... *certos períodos de supremo desenvolvimento artístico não tinham nenhuma vinculação direta com o desenvolvimento geral da sociedade nem com a base material de sua organização.*

Não obstante, dos escritos de Marx e Engels, surge com suficiente clareza a justificativa teórica e, sobretudo, a prática de Brecht do "teatro épico". Assim escreve Engels em carta a Minna Kautsky, comentando uma de suas novelas: "É evidente que você sentiu a necessidade de tomar partido... de proclamar suas opiniões ao mundo... mas creio que a tendência deve desprender-se da situação e ação em si, sem ser explicitamente formulada...". Esta última frase, que convida a suscitar idéias e reflexões sem subir-se em uma tribuna e dizê-las literalmente, é quase um enunciado do "teatro épico" de Brecht. Engels considera, como Brecht, um novo público, um leitor (ou um espectador) inteligente, que saiba descobrir as conseqüências sem ser objeto de doutrinação escolar.

Na própria "Crítica da economia política" Marx fornece novas explicações para justificar a criação do "teatro épico" quando escreve:

A obra de arte - e paralelamente, qualquer outro produto - cria um público sensível à arte e capaz de gozar a beleza. A produção não produz, pois, somente um objeto para o sujeito, e sim um sujeito para o objeto.

A frase tem a expressão paradoxal da maior parte dos escritos de Marx e, sem dúvida, os fatos a confirmaram, especialmente em matéria de arte. No que se refere à produção de bens materiais, até 1940 não existia público para consumir uma certa bebida refrescante que é, atualmente, distribuída por um gigante da economia; menos ainda, poder-se-ia acreditar que ela hoje compartilharia esse Monte Olimpo com um produto quase exatamente igual. E, voltando ao teatro, as primeiras obras de Oscar Wilde foram um fracasso; ele sustentou, compartilhando a afirmação de Marx, e com muito mais alcance do que sugere sua forma paradoxal e engenhosa, que era o público que havia fracassado. Dois anos depois, já formado o público, as mesmas obras tiveram um êxito extraordinário.

Há, pois, que criar um público, um público sensível e inteligente. Como fazê-lo pelo teatro, se o que o teatro alemão da época oferecia eram dramas da consciência individual, que podiam esgotar as variantes da aceitação ou da rejeição da infidelidade conjugal ou a realização ou frustração do amor romântico?

2º) Antecedentes na literatura:

Nem toda a literatura havia desdenhado os aspectos sociais da família e do indivíduo; e, como disse Borges a respeito de Kafka, todo grande escritor cria seus precursores. O "teatro épico" de Brecht teve seus antecedentes, que o próprio Brecht tratou de destacar; os dramas históricos de Shakespeare podem ser vistos por este ângulo, e as versões atualizadas, multirraciais e irreverentes de Kenneth Brannagh, com sua acentuação do sentido narrativo, devem alguma coisa às idéias do "teatro épico". Ainda, os dramaturgos elisabetanos podem figurar como precursores, e o próprio Brecht adaptou para o teatro e encenou a trepidante peça de Webster "A duquesa de Malfi". Se examinarmos a literatura russa do século XIX, escrita sob a censura czarista, podemos perceber até que ponto esses postulados eram cumpridos, fosse consciente ou inconscientemente, de Pushkin a Tolstoi. Entre 1850 e 1870, por exemplo, os contos de Turguenev, que hoje nos parecem tão pacíficos, podiam suscitar graves controvérsias e até em alguns casos a destituição do censor que, num descuido, deixou-os imprimir; em todo o escrito mais ou menos questionador se identificava um sentido político. Se alguém lê cuidadosamente "O jardim das cerejeiras" e "As três irmãs" de Tchekhov, por exemplo, encontra até uma demonstração da luta de classes e mesmo uma previsão da queda dos latifundiários. Inclusive, há um fragmento de "As três irmãs" que lembra, retrospectivamente, Brecht:

Passarão uns duzentos ou trezentos anos e a vida que levamos será vista com receio e zombaria... iremos para sempre, seremos esquecidas, mas os nossos sofrimentos se transformarão em alegrias para aqueles que virão depois de nós... recordarão com bondade o que vivemos hoje... É evidente o paralelismo com o desenvolvimento posterior da mesma idéia, a benevolência dos homens do futuro conosco, porque vivemos tempos difíceis, como o poema de Brecht "Aos que virão depois de nós":

> *Mas vocês, quando cheguem os tempos*
> *em que o homem seja amigo do homem,*
> *pensem em nós com indulgência.*

A obra de Tchekhov, em particular, não deixa de suscitar reações críticas e isso apesar e contra a censura. Quando o jovem Vladimir Ulianov, a quem a história recordará com o nome de Lênin, leu o conto "A sala número seis" de Tchekhov, que é uma fábula, quase um drama pedagógico à moda de Brecht, sobre a inoperância da intelectualidade russa no final do século XIX, comentou no dia seguinte com sua irmã: *Experimentei a completa sensação de estar eu mesmo encerrado na sala número seis.*

Até o "Manifesto do Partido Comunista" pode ser visto como teatro épico, sobretudo na versão impressa, corrigida e dramatizada por Marx, com o seu desfile da humanidade desde o começo até as lutas de sua época e a exortação à ação com a qual conclui o folheto, já projetando sua continuação e reclamando, peremptoriamente, uma resposta do leitor. E não estava equivocado o "Volcano Theater" de Londres quando pôs em cena, há muitos anos, o Manifesto.

Trabalho da **Cia do Latão** de São Paulo, que tem em Brecht sua principal influência

Brecht menciona também os filmes mudos do cinema norte-americano, Charles Chaplin, o teatro asiático e o teatro soviético imediatamente posterior à revolução de outubro; e sem dúvida conhecia Büchner e "Woyzek". Também Ibsen, a quem Brecht detestava, havia produzido, além de "Hedda Gabler" e "Casa de bonecas", "Peer Gynt" que, por muitas razões, como a sua narrativa em série, sua fragmentação muito peculiar do tempo e do espaço, por percorrer quase o mundo inteiro com passo de exilado ou desterrado e, sobretudo, pela absoluta falta de simpatia que o personagem desperta no público, pode ser considerado um antecedente do "teatro épico". Ainda, o final de "John Gabriel Borkmann", apoteose do fracasso numa paisagem desolada, tem algo do desamparo dos deuses, do pessimismo radical e da objetividade impiedosa de Brecht. Até "Casa de bonecas", como veremos mais adiante, pode ser, reconstruída pelo último Prêmio Nobel, Elfride Jelinek, o começo de uma fantástica peça de teatro épico. Também a protagonista "Lulu", de Frank Wedekind, que atravessa épocas e classes sociais para terminar na Inglaterra, vítima de Jack, o Estripador, tem muito do "teatro épico". Brecht foi influenciado pela novela "A selva", do norte-americano Upton Sinclair, com a sua visão do comércio de carne que descreveria em "Santa Joana dos Matadouros" e "Na selva das cidades"; e a técnica de exposição não deixa de lembrar a de John dos Passos, em "Manhattan transfer", por exemplo.

3º) Definições:

Mas vamos à definição dos criadores do teatro épico, os quais devemos considerar bons conhecedores da sua própria doutrina. Brecht começa definindo o

"teatro épico" pelo que considera o seu oposto, o "teatro dramático", e neste ponto analisa primeiro o espectador, ou seja, o público. O espectador dramático diz:

Eu também senti assim. É natural que seja assim. Nada vai mudar. O sofrimento desse homem me comove, porque é inevitável. Esta é a grande arte; sempre parece o mais evidente possível. Choro quando eles choram, rio quando eles riem.

Ao contrário, diz o espectador épico:

Nunca tinha pensado nisso. Isso não é normal. É extraordinário, dificilmente crível. Não pode ser assim. O sofrimento deste homem me comove porque não é necessário. Esta é a grande arte: não há nada evidente. Eu rio quando eles choram, e choro quando eles riem.

O teatro épico supõe uma audiência composta por indivíduos capazes de pensar, de argumentar e de julgar ainda no teatro; trata o público como *indivíduos maduros, mental e emocionalmente....* O teatro dramático supõe o contrário. A audiência é composta por espectadores passivos, uma espécie de *multidão a que se chega apenas através de suas emoções, e que tem a imaturidade mental e a alta capacidade de sugestão que toda multidão tem*. Brecht denominou-o às vezes, assinalando seu sentido digestivo, de "teatro culinário".

O teatro dramático atrai o espectador a um estado semelhante ao transe: começa com uma total identificação com o herói, segue com o esquecimento de si mesmo, e, através do terror e da piedade, chega à resolução e a uma beatitude muito semelhante à catarse grega; a partir do ponto de vista de sua organização interna, contém, ou costuma conter, seis elementos que se relacionam e se centram em relação a uma história comum: trama, caracteres, tema, diálogo, ritmo e espetáculo.

Em troca, o teatro épico não procura nem a harmonia nem a organização interna do teatro dramático: *pega uma tesoura e corta o teatro em peças, todas elas capazes de vida.* A narrativa progride não numa direção contínua e sim por *uma montagem de curvas e saltos,* dialeticamente.

Em síntese, no teatro dramático a cena **encarna** um acontecimento, no teatro épico o **narra;** o dramático **conduz** o espectador à **trama** e o épico o faz um espectador crítico e o conduz **contra a trama**; o teatro dramático devora **a capacidade de ação do palco** e o teatro épico **a desperta;** o teatro dramático emprega a **sugestão** e o teatro clássico **os argumentos**; no teatro dramático se apresenta **o homem** como conhecido e **inalterável** e, ainda que deva ser como é; o teatro épico o apresenta como um objeto de investigação, ao mesmo tempo extremamente **alterável** e profundamente modificador de suas circunstâncias, ainda que em boa parte seja criado por elas; no teatro dramático **uma cena existe em relação ao todo** e no teatro épico **cada cena existe por si mesma;** no teatro dramático o mundo é como é, e o desenvolvimento de sua história é **linear**; no teatro épico o mundo é como deveria ser e o seu desenvolvimento é em **curvas ou em círculos**; finalmente, no teatro dramático **o pensamento determina o ser,** ao passo que no teatro épico **a sociedade determina o pensamento.**

Brecht sustentava que o "teatro dramático" era o codificado por Aristóteles para a tragédia. Deveria culminar no êxtase menor da "catarse", logo após o que o espectador, já calmo, voltava para sua casa. Ao contrário, a teoria e a prática de Brecht estão vinculadas mais à comédia, tal como fez Aristófanes, com sua tendência picaresca e o prolongamento provocador da obra, com comentários dirigidos ao público, e sua tendência ao desagradável. O fim da comédia não é a catarse: como afirma Alain em "Sistema das Belas Artes", *A grande comédia... é cínica, feroz, irreverente, sem piedade... a moral comum é derrotada, sem dúvida, mas a verdadeira ética ilumina o palco.*

Quanto aos temas, a diferença é mais radical. O "teatro épico" devia tratar "*os grandes temas do nosso tempo... a construção em grande escala da indústria, a família, a religião, a luta de classes, a guerra, a luta contra as doenças...; ... deve apresentar os indivíduos como socialmente construídos e flexíveis....* O teatro épico proporciona as leis causadoras do desenvolvimento, divide mais do que une a audiência, intervém na vida do público e muda idéias e atitudes. O teatro "épico" contém várias formas de arte associadas, como a música, especialmente a canção, e a dança, mas não projeta algo semelhante à "síntese das artes" de Wagner, ao contrário, tenta produzir uma diversificação e efeitos paradoxais e de contraste entre o que uma das artes diz ou sugere e o que sugere e diz a outra.

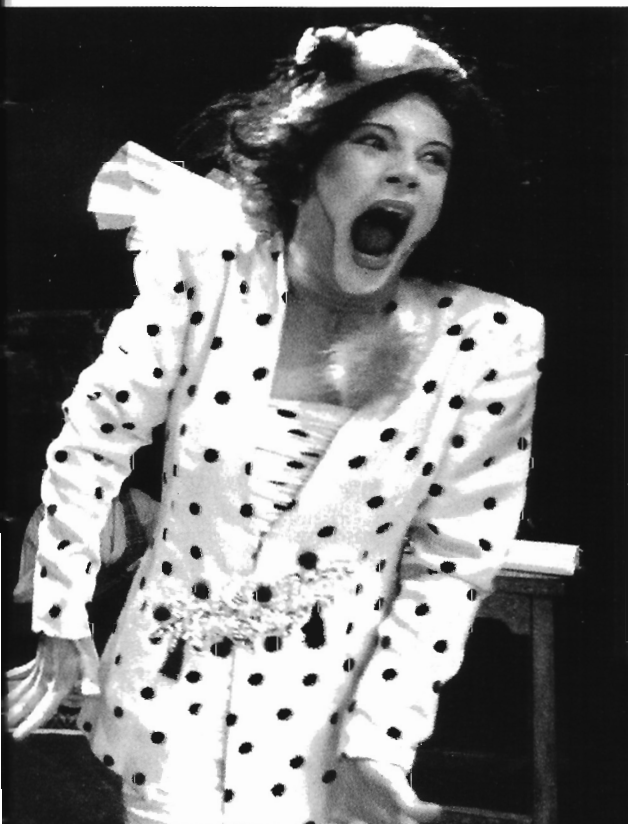
4º) Novo conceito de atuação:

O teatro épico inclui não só um novo elenco de temas e atitudes, mas também um novo conceito do que será posto em cena e um novo estilo de atuação. Assim como o filósofo não só deve interpretar a realidade como também transformá-la, o teatro deve começar por mudar o teatro, acrescentando novos acontecimentos, novas idéias e novas interpretações da história. O cenário, de acordo com a estrutura formal do *teatro épico,* deve conter múltiplas cenas, e para isso é necessária a aplicação de uma nova tecnologia, seja com a utilização de cenários giratórios, seja com o transporte do público a diversos cenários. A encenação e a atuação devem produzir uma sensação peculiar, que Brecht denomina de *Verfrendumg,* e que deu espaço a desorientadoras traduções. No momento não conhecemos em espanhol nenhum equivalente exato para o que Brecht propôs: não é *alienação,* palavra que tem um significado muito específico dentro da doutrina marxista e que Brecht recusaria com indignação; sugeriu-se como adequada a palavra que significa o contrário, ou seja, *desalienação;* mas é um termo não usual o que dificulta o entendimento. Não é *estranhamento,* palavra de escasso uso, derivada de *estranhar,* que costuma significar a recordação às vezes agradável, às vezes dolorosa, de uma pessoa ausente[1]. Nem *desfamiliarização* é um bom equivalente, já que é outra palavra composta e de escasso uso. Encontramos apenas em francês um equivalente quase perfeito, que é *dépaysement.* Mas, o que queremos dizer com tudo isso? Trata-se de o espectador reconhecer, mas não reconhecer de todo o que se passa; de compreender e às vezes se inquietar; de lhe parecer vagamente estranho, não comum, de perceber como um tanto enigmático, mas não indecifrável o que está vendo; ele deve ver o que acontece com prevenção e suspeita, com todo o tipo de dúvidas, quantas mais, melhor; sobretudo, o espectador deve compreender os personagens, mas não pode se deixar induzir ou convencer por eles.

Quanto Custa o Ferro?
com a Oficina para
Formação de Atores - 2004

Mas, alguém dirá: no que este se diferencia do teatro corrente? Porque no teatro corrente, o 'dramático', também há

[1]Nota da Tradutora: "extrañar", em espanhol, significa "sentir saudades", daí a definição do autor de "estranhamento".

sinais muito claros de que o que ocorre na encenação não acontece verdadeiramente. O ator nunca deve chegar, e de fato nunca pode chegar a convencer que o que acontece é real, pois o espectador está solidamente sentado em sua poltrona, que é a sua última âncora à realidade. Reconhecemos os atores, porque provavelmente os vimos antes em outras peças; nos causa certa estranheza ver que parecem outros, que estão representando um personagem de ficção. Neste ponto, as primeiras críticas de Brecht a Stanislawsky não são de todo justas, porque Stanislawsky nunca propôs criar a ilusão absoluta de realidade, entre outras coisas, porque isso é impossível. Mais adiante, em 1930, Brecht reconheceu que o método de Stanislawsky incluía a forma em que as contradições psicológicas podiam aparecer em cena, o que abria um caminho para mostrar a influência do ambiente na caracterização; sobretudo com o naturalismo da caracterização psicológica e com o emprego de um método racional para treinamento dos atores. Mas Brecht entendia que o método de Stanislawsky tinha chegado a seu limite e que suas técnicas tinham servido às encenações ilusórias e narcóticas do que chamava de "teatro culinário".

Para compreender as idéias de Brecht sobre atuação é mais fácil recorrer a exemplos práticos do que a enunciados teóricos, e um caso que esclarece esse ponto é a admiração de Brecht por Charles Chaplin. Sem dúvida, a admiração de Brecht, que diz que Chaplin *estaria mais perto do teatro épico do que das exigências do teatro dramático*, está dirigida a Carlito, o personagem dos filmes mudos. É possível que nos tenhamos acostumado a sua incongruente casaca, seu guarda-chuva e seu chapéu coco, ao seu caminhar galvânico e ao seu ar fantasmagórico e elétrico, em suma, seu lado irreal; mas quando o vê pela primeira vez, o espectador não sabe colocar-se, não entende como interpretá-lo e uma sensação de surpresa e inquietação se produz.

Na realidade, Brecht acentua, com a sua teoria sobre atuação, uma das características clássicas do teatro; e afirmou com bastante certeza, que o estilo "dramático" de interpretação havia desfigurado o teatro clássico grego e elisabetano, que não se compadecia com a produção de "empatia". Os gregos, em parte por razões de audição, mas também para produzir o efeito buscado por Brecht, utilizavam máscaras e coturnos, também os japoneses empregam máscaras surpreendentes, para um efeito similar; se acreditarmos nos filmes, nas escolas de dança da China se forçam os pés dos aprendizes a não crescerem e permanecerem pequenos. Na forma mais imediata de espetáculo popular, o carnaval, o uso de disfarces e máscaras tem o mesmo sentido: somos e não somos os mesmos; sobretudo, isso ocorre no tempo, numa determinada época do ano e somente ali. No teatro grego tínhamos homens, mas falavam de maneira diferente, com a voz distorcida pela máscara; eram um pouco mais altos do que o comum e caminhavam de um modo diferente do normal. Isso acontece porque o teatro não é uma arte apropriada para sutilezas psicológicas e sim para a transmissão de grandes verdades; os traços devem ser densos e fortemente compactos. Conseqüentemente, Brecht reconheceu o valor dos clássicos, mas tirou-os do museu e adaptou e encenou, segundo suas novas idéias sobre encenação e atuação, "Antígona" de Sófocles, "Eduardo II" de Marlowe, "A duquesa de Malfi", de Webster, o "Fausto" de Goethe, "Hamlet" e "Macbeth" de Shakespeare, estes dois últimos para rádio, e finalmente, uma encenação que estreou após a sua morte, "Coriolano" de Shakespeare.

Com referência a Shakespeare, alguns de seus tradutores de fala inglesa sustentam que existe um abismo que não consegue ser ultrapassado entre a técnica atoral de Stanislawsky e o teatro de Shakespeare. Sustentam que com a aplicação dessas técnicas o resultado é entediante, repetitivo e meloso. Foram treinados para criar cuidadas motivações psicológicas e subtextos; mas tudo isso se refere a um escritor em quem nem as motivações nem os subtextos podem existir onde não existem; e os atores se desconcertam com as longas tiradas, que se apóiam na imaginação mais do que na citação, não se sentem à vontade com os "apartes" ao público, dirigidos diretamente à audiência e ainda com as mudanças radicais de personalidade que contradizem os pressupostos fundamentais da psicotécnica.

5º) O legado do teatro épico de Brecht:

É suficiente dar uma olhada no panorama do teatro mundial posterior a Brecht para ter uma idéia muito clara da importância e impacto de sua obra. Assim Heiner Müller, seu sucessor na direção do Berliner Ensemble, aprendeu bem as suas lições, e por isso começou por afirmar ("Teatro",1980) que *utilizar Brecht sem crítica é atraiçoá-lo*. Nem breve, nem preguiçoso, Müller inovou vigorosamente os textos de Brecht. Por exemplo, a encenação de H. Müller de "A resistível ascensão de Arturo Ui", que pudemos ver pelo Berliner Ensemble num festival de teatro em Buenos Aires, enfoca o texto de Brecht por uma perspectiva atual. Vista hoje a peça, através da lente de Müller, percebemos que Arturo Ui era resistível, ainda que de fato tenha triunfado; e o fogo de artilharia que percebemos em "Mãe Coragem" e as fogueiras das cidades destruídas não se apagaram, como nos mostra todos os dias a televisão. É verdade que Müller, como demonstram "Hamlet Máquina", ou "A Missão" e sobretudo sua revisão dos trágicos gregos como "Medéia Material" estava mais próximo à tragédia do que do estilo de comédia bufa tão ao gosto de Brecht; neste último ponto o continuador de Brecht foi Dario Fo, ator tão extraordinário por fazer reflorescer a tradição da "Comédia dell'Arte" com um viés épico e especialmente crítico.

Na Alemanha seguiram as pegadas de Brecht, além de Müller, Dea Loher com "Medéia Manhattan", Tankred Dorst, cujas obras vimos representadas em Porto Alegre, George Tabori com "Mein Kampf farsa", "As variações Goldemberg", "Canibais" e "Jubileu"; e muito notavelmente Peter Weiss com "Marat-Sade", possivelmente a melhor obra de teatro político escrita depois de Brecht.

Uma menção especial merece Peter Brook, com sua encenação do grande poema épico hindu "O Mahabaratha", do qual vimos um fragmento, "A morte de Krishna" em Buenos Aires, que seguia, sem dúvida, as idéias do teatro épico. Em "A morte de Krishna" um narrador, que vai e vem sobre um tapete de cor laranja em cujo lado há uma mulher que toca um instrumento hindu de percussão, narra a história; não sabemos precisar exatamente como, mas com pequenos toques de iluminação, com variações nas falas que se relacionam com a música e com sutis mudanças de ritmo, aparece um grande quadro da Índia antiga, com todos os seus problemas religiosos e sociais em primeiro plano, e uma guerra onde morrem 18 milhões de homens. O narrador, que era na ocasião

Maurice Bénichou, conforme os preceitos de Brecht, não trata de modo algum de imitar o mundo da Índia, nem de encarnar um ou mais personagens, mas sim de resgatar o efeito de mistério e de grandiosidade, de um inextricável cruzamento da história com a religião, de forma que convida à discussão e à análise. Acreditamos que deve destacar-se também a versão de "Os Atridas" de Arianne Mnouchkine, que não vimos, com sua "desfamiliarização" ou "desalienação" criada pela fusão da mitologia grega com um figurino asiático; mas a encarnação mais moderna das idéias de Brecht sobre o teatro épico vimos em "O que aconteceu quando Nora deixou o seu marido", da escritora austríaca Elfride Jelinek, autora da novela "O pianista", levada ao cinema por Michael Haenek, escritora premiada com o Prêmio Nobel de Literatura desse ano. "O que aconteceu quando Nora deixou o seu marido", que de fato é uma feroz crítica ao "teatro dramático", estreou na versão espanhola, com encenação de Ruben Szuchmacher, em Buenos Aires, no ano de 2003, com interpretação, entre outros, de Ingrid Pelicori, Horacio Pena e Alberto Segado.

Ilustrando o contraste do "teatro dramático" com o "teatro épico", Szuchmacher começa a obra de Jelinek representando - com luz de serviço e ao mesmo tempo em que os espectadores vão entrando, os quais acreditam estar chegando tarde - as últimas cenas da "Casa de Bonecas" de Ibsen, interpretadas e encenadas com a técnica de Stanislawsky, num cenário convencional. Começa a obra, que narra a degradação forçada de Nora ao confrontar suas idéias de autonomia e auto-realização com a crua realidade social, nesse ponto, as demonstrações de Jelinek têm algo dos argumentos quase matemáticos de Marx em "O Capital", onde, ao somatório de diversos fatos sociais negativos e circunstâncias adversas de trabalho, segue como num quadro negro de uma sala de aula, a aparição do cadáver de um trabalhador. Nora se emprega numa fábrica de tecidos que lembra em vários aspectos "Os tecelões da Silésia", o poema de Heine de que Marx gostava tanto; acontecem várias coisas a Nora que a aproximam cada vez mais da ambiciosa e fracassada "Lulu" de Frank Wedekind, personagem que a persegue como um fantasma redivivo que quer dela apoderar-se: no final, a identificação é total. As cinzas das idéias de independência e autonomia de Nora foram varridas por um leve vento proveniente das circunstâncias sociais. A peça termina com a cena dilacerante do reencontro e reconciliação de Nora e Helmer: somente têm a ver suas ilusões destruídas, e não são mais do que dois lamentáveis bonecos.

Quanto às repercussões da obra de Brecht noutros países e continentes, não farei a indelicadeza de falar muito sobre a influência de Brecht no Brasil, tema que será desenvolvido neste Seminário pela profª Iná Camargo Costa, que os senhores devem conhecer muito mais e que escreveu livros inteiros sobre isso.

Em seguimento, sem a certeza absoluta de tratar de exemplos de teatro "épico", porque as obras de Brecht parecem deslizar de uma categoria a outra, beirando tanto o teatro "épico" como o teatro "didático" ou "pedagógico" ou de ensino, categoria esta última a que pertencem, provavelmente, "A Decisão", "A Peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo", "Aquele que diz sim e aquele que diz não" e "A exceção e a regra", vamos ver como aparecem os princípios do "teatro épico" em três obras: "Mãe Coragem", "O círculo de giz caucasiano" e "Galileu Galilei".

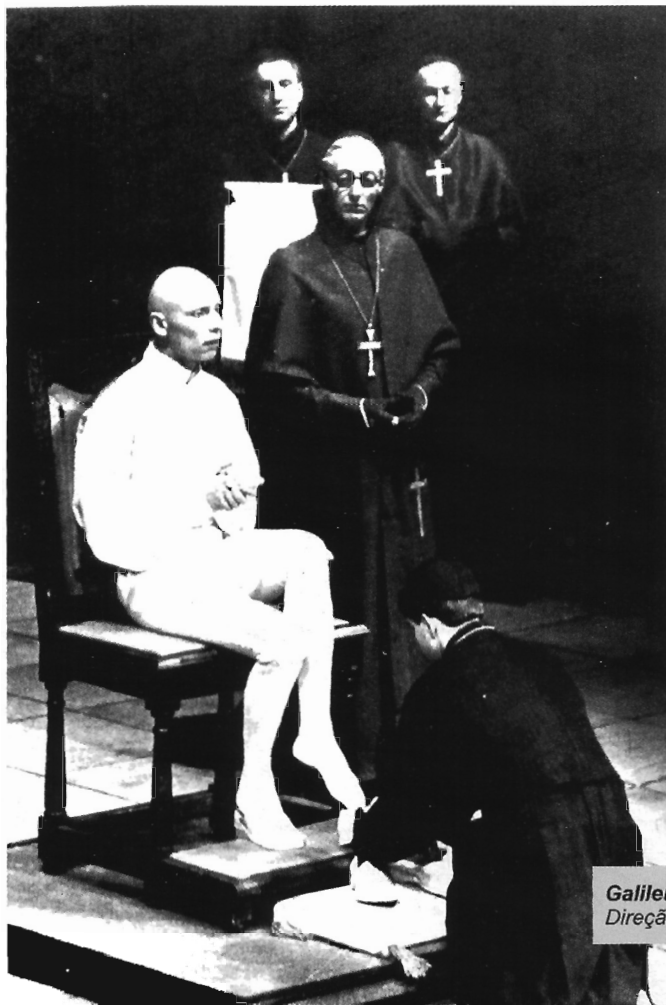
MÃE CORAGEM

"Mãe Coragem" teve sua origem numa polêmica com Lukács, que via nas obras de Brecht "sinais de subjetivismo". Depois de uma série de notas polêmicas e ensaios breves, Brecht resolveu cortar o mal pela raiz: respondeu às reservas de Lukács com "Mãe Coragem".

A peça é baseada numa obra anterior, a novela do século XVII de Christoffel Von Grimmelhausen "Coragem, a aventureira". O tratamento dado à personagem central, Ann Fierling, chamada "Mãe Coragem" por ter atravessado o fogo da artilharia com cinqüenta pães na carroça, é exemplo de "teatro épico". Brecht parece ter simpatias soterradas por "Mãe Coragem", e não se cansa de juntar episódios onde ela mostra o seu egoísmo e a sua avareza; mas não pode impedir que em algum momento "Mãe Coragem" o alcance. Quando diz: *Eu aprendi a não esperar nada com certeza, nem sequer a chegada das estações*, ou *Vem pescar comigo, disse o pescador à minhoca*, ou, *Podes agradecer por seres muda, jamais terás de te arrepender de teres dito a verdade*; e mais do que tudo, no que poderíamos chamar de sua "crítica das grandes virtudes", que é Brecht em sua fase mais pessoal, com seu estoicismo à Montaigne misturado com gotas do Evangelho:

(As grandes virtudes) são sinal de que alguma coisa vai mal. Se um capitão ou um rei é incapaz e leva suas tropas a um beco sem saída, os soldados deverão multiplicar sua coragem para não sucumbir... se é tacanho... os soldados terão que se converter em verdadeiros Hércules... se não se importa com a sorte de seus homens, terão que atuar com a prudência de uma serpente... se os oprime... com exigências, terão que ser de uma lealdade a toda prova. Todas essas virtudes... são desnecessárias onde as coisas andam como Deus manda... e qualquer um pode dar-se ao luxo de ser um medíocre, um idiota e até um covarde... todas as virtudes são perigosas neste mundo.

Todos os personagens masculinos, ao contrário, parecem a encarnação de um defeito. O alferes, o recrutador, o sargento, o cozinheiro, o capelão e ainda os filhos de "Mãe Coragem" são reprovados e reprováveis; e aqui a questão do tratamento à mulher na obra e na vida de Brecht merece, cremos, uma breve digressão.

Os críticos que analisaram e condenaram a conduta de Brecht com as mulheres parecem não perceber a idealização de várias de suas figuras femininas, como Joana D'Arc em "Santa Joana dos Matadouros", Grusha em "O Círculo de Giz Caucasiano", Kattrin, a filha muda de "Mãe Coragem", "A Mãe", na adaptação da obra de Gorki, Simone Marchard em "As visões de Simone

Galileu Galilei
Direção de Brecht e Erich Engel - 1957

Terror e Miséria do III Reich
com a Oficina para
Formação de Atores - 2004

Marchard" e ainda Shen Te em "A alma boa de Setsuan", que mostram uma absoluta falta de egoísmo e, o que é mais curioso porque também é um traço pessoal do próprio Brecht, um muito pequeno ou nulo interesse ou mesmo preocupação com elas mesmas.

Não obstante esta circunstância, que é mais propriamente um demérito artístico, a crítica mais recente reproduziu, a respeito de Brecht, as observações que Simone de Beauvoir faz contra Marx em "O segundo sexo". Beauvoir reprova Marx apresentar o patriarcado como um fato da natureza, impossível de mudar, em vez de apresentá-lo como o que é, um fato político. Esta crítica sem dúvida não se estende a Engels, que vê as origens da família através da idéias de Bachofen sobre o matriarcado primitivo. Não podemos esquecer que, talvez como conseqüência de seus estudos, Engels tenha definido acertadamente a mulher como "proletariado doméstico".

Nesta linha, toda a vida sentimental de Brecht, que sem dúvida gostava das mulheres e que também era atraente a elas, sofreu um forte exame. Teve um filho em 1919, quando tinha 21 anos, com Paula Banholzer. Em seguida, viveu com Mariana Zoff, com quem casou e também teve uma filha; teve um romance com Helene Weigel, com quem se uniria mais tarde. Logo em seguida, com Carol Neher, que interpretava Polly Peachum na "Ópera de três vinténs", Margarete Steffin, Ruth Berlau, com quem também teve um filho; todas elas, em maior ou menor grau, foram suas colaboradoras ou secretárias. Algumas morreram jovens, outras tentaram suicidar-se. John Fuegi analisou as obras de Brecht e resolveu que, como Brecht tinha dificuldade para finalizar suas obras, o que confessa reiteradamente em seus "Diários" em relação a "Tambores na noite", havia decidido escrever sempre, ou quase sempre, em colaboração com mulheres escritoras, que ademais, para sua comodidade, foram suas amantes. O fator determinante foi Elisabeth Hauptmann, que falava e escrevia fluentemente em inglês e francês, e que conheceu Brecht em 1924, tornando-se sua colaboradora. Diz Fuegi, baseado em evidências circunstanciais, que Hauptmann escreveu uns 80% da "Ópera de três vinténs" e que Brecht nunca teria podido escrevê-la, já que não sabia inglês, e a obra é, como se sabe, uma adaptação da "Ópera do mendigo" de John Gay (1728), cujo texto foi enviado a Hauptmann por amigos ingleses e ela decidiu converter em teatro alemão. Ao que parece, Brecht não prestou atenção ao projeto de sua companheira. Quando o empresário Aufricht recusou-lhe uma obra, que se chamaria "Fleishacker", da qual aparece um esquema nos "Diários", Brecht lembrou-se do projeto da "Ópera do mendigo" de Hauptmann e ofereceu ao empresário seis ou sete cenas para o dia seguinte. Brecht cumpriu sua promessa e o empresário ficou estupefato com a audácia e talento do texto. Fuegi não diz que o texto das seis ou sete cenas fora obra de Hauptmann; pelo que supõe-se um dos freqüentes e furibundos acessos de trabalho de Brecht, trabalhando à noite, estimulado provavelmente pelo álcool e tabaco. O certo é que até hoje Hauptmann figura, ao menos nas edições em espanhol, entre os "colaboradores" do texto, como acontece com "Santa Joana dos matadouros". Segundo Fuegi, ela também colaborou com "A Mãe", "Aquele que diz sim e aquele que diz não", "A Exceção e a Regra" e "A Decisão". Ainda acrescenta, baseado nas declarações de Burri, o co-autor de "Santa Joana dos Matadouros", que tudo que Brecht fazia era revisar o texto, expandi-lo e editá-lo. Sem entrar na análise da questão, acreditamos que, pela unidade de estilo que se percebe através de vários anos de produção literária, a hipótese de Fuegi não tem fundamento sólido.

Hannah Arendt enuncia opinião contrária com argumentos que surgem da personalidade de Brecht. Arendt sugere que Brecht podia fazer tudo sozinho, e que a sua capacidade de trabalho ficou demonstrada por uma copiosa produção que parece um milagre, se pensarmos que é produto de um homem que viveu quase permanentemente em circunstâncias adversas. Arendt sugere que por sua estranha tendência ao anonimato Brecht sugeria colaboradores ... *que em algumas ocasiões eram mediocridades anônimas, como de fato alegara uma ou outra vez "qualquer um pode fazer o que eu faço, é questão de estudo e não há necessidade de dotes especiais".* Neste sentido, devemos recordar que Brecht escreveu:

> *Não mostres a tua cara! Oh, não mostres a tua cara*
> *Ao contrário*
> *Apaga todas as tuas pegadas... O que dizes não o digas duas vezes*
> *Se outro diz o teu pensamento, nega-o...*
> *Apaga todas as tuas pegadas...*

A forma e a técnica, assim como o acabamento e o projeto, eram dele, que valorizava e recriava materiais alheios. É sabido que Shakespeare tirou vários dos argumentos de suas comédias de contos italianos e da história inglesa; e as obras em colaboração existiam desde o começo da história. No teatro contemporâneo, às vezes por humildade, às vezes por querer apoiar o desenvolvimento da possível genialidade de alunos e colaboradores, às vezes para proteger-se dentro de um "grupo", muitos artistas costumam rotular suas obras como "criação coletiva"; amiúde sabemos que este plural é muito singular. Além disso, a idéia do intelectual como herói singular e solitário bate com a realidade de que quase todos os avanços em arte e ciência são plurais. Harold Bloom, com certo exagero, insistiu no caráter sucessivo da literatura, com a sua teoria de que toda obra literária é baseada na tentativa de destruição de outra obra anterior. Agora sabemos, ainda, que as descobertas de Watson e Crick sobre o DNA não teriam sido possíveis sem os estudos prévios de uma mulher, Rosalind Franklin; mais adiante surgiram outros antecedentes. As obras de artes plásticas "em colaboração", sem mencionar as verdadeiras criações coletivas de Chartres ou Notre-Dame, limitando-nos às pinturas de Rubens ou Tiepolo, apoiados por sua oficina e seus discípulos, costumam ser obras em que o mestre não chegou a dar uma pincelada, mas que, sem dúvida, lhes pertencem com justiça.

Marx observa em "A ideologia alemã" que não foi Mozart que compôs a

maior parte e que terminou completamente o "Réquiem" e que Rafael não executou sozinho mais do que uma ínfima parte de seus afrescos. Marx insinua que o ato de atribuir as obras a individualidades tem um sentido proprietarista pequeno burguês. Diz que com a sociedade comunista ... *terminam... as sujeições do artista a... tal arte determinada que o converte exclusivamente num pintor, um escultor, etcétera. Tais nomes expressam por si mesmos a estreiteza do seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista já não haverá pintores senão, quando muito, homens que, entre outras coisas, pratiquem a pintura.*

Era Brecht que valorizava e redirecionava as histórias que chegavam a ele. Pelo caminho, tomava emprestados textos e idéias de muitos escritores e, apegado em literatura ao conteúdo e não à forma, não se importava com quem redigisse o libreto final, contanto que as idéias básicas aparecessem claramente. São evidentes nos textos de Brecht diversas influências, desde Lao Tsé até Rimbaud, do qual transcreve fragmentos em "Na selva das cidades", passando pelos evangelhos, que Brecht parecia saber quase de memória e cujas sentenças costumava intercalar, sem citar a fonte, a propósito de qualquer tema.

E, se faltava algo para demonstrar até que ponto idealizava a mulher, possivelmente contra suas próprias idéias, basta reparar na que para nós é a melhor cena de "Mãe Coragem": o momento em que Kattrin, que é muda e que se deve supor até com algum déficit mental, se mostra mais lúcida e mais valente que a mulher do camponês, que permanece estática vendo como um exército que avança há de destruir uma cidade e aniquilar seus habitantes. Kattrin sobe ao telhado da casa do camponês e toca um tambor até que a cidade desperta e se defende, mas esta façanha custa-lhe a vida. O mesmo podemos dizer de Grusha, no "Círculo de giz caucasiano" que suporta uma vida de penúrias e perigos, na qual sacrifica até seu amor por Simon para proteger a vida de uma criança que não é sua.

A obra é uma vibrante homenagem à vontade de sobrevivência do homem. "Mãe Coragem" vai perdendo um a um os seus filhos, e inclusive chega a negar um deles quando já está morto; também vai perdendo pouco a pouco o que chamaríamos seu "capital". A guerra é uma grande protagonista, mas, seguindo nisso a técnica narrativa de Stendhal quando descreve a batalha de Waterloo, em "A Cartuxa de Parma", está sempre longe; sua presença nos parece real quando nos são mostrados seus terríveis efeitos. Como acontece amiúde nas obras de Brecht, os personagens de "Mãe Coragem" parecem folhas ao vento; são desarraigados, exilados, viajam constantemente, vivem de maneira precária, arrebatam da vida os prazeres que podem. Ao final, vencida, mas não derrotada, Mãe Coragem, no momento em que pode representar toda nossa doente humanidade, segue sozinha com a sua carroça:

O pobre sempre há de perder.
Come carniça, se cobre de farrapos,
O capitão lhe rouba seu pagamento
Mas ainda espera algum milagre:
Há que segui-la e não afrouxar

Sobre a morte fundiu-se a neve
E todo aquele que não está moribundo
Parte para a guerra pela estrada.

A guerra é toda a vida. Há que seguir, há que tentar algo ainda; sobretudo, há que tentar o impossível:

Oh! valoroso médico que cura
O doente já desenganado!
("Elogio da dúvida")

Nesta conclusão Brecht mostra, mais do que vestígios de Marx, que sempre chega a uma nota grave de esperança, seu caráter evitativo e quase associal.

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO

A obra foi escrita entre 1941 e 1944, quando Brecht vivia nos Estados Unidos. De todas as obras do autor é a única, pelo que recordamos, que tem um final quase totalmente feliz. "O círculo de giz caucasiano" começa com um prólogo contemporâneo, onde dois grupos disputam um vale. Uns haviam-no ocupado com cabras e produziam um queijo de excelente qualidade, mas retiraram seus rebanhos ante o avanço das tropas de Hitler; outros cultivaram a terra, queriam fazer obras de irrigação para hortas e vinhedos e, sobretudo, defenderam o vale das tropas de Hitler. Uns são os ocupantes que chamaríamos primitivos, os outros são os que lutaram por e contra o vale. Mais do que uma parábola elogiosa à União Soviética, este prólogo dá sentido ao episódio da obra, reflete as idéias do marxismo de que o social modela o individual e justifica a apresentação atual de uma história que é uma parábola da substituição da vida pastoril pela agricultura e pela indústria.

Uma rebelião derruba o governador de Grusínia, o qual é assassinado. Natella, sua mulher, fugiu com todos os seus vestidos e seus sapatos; deixa pelo caminho seu filho Michael, também abandonado por sua ama. Grusha, uma criada, mantém um belíssimo diálogo com Simon Chachaba, quando com meias palavras confessam seu amor recíproco e se separam. Depois de alguma vacilação, Grusha foge dos soldados que apóiam a rebelião com o filho do governador. A partir deste momento a história de Grusha e o menino se entrelaça com a história da rebelião, através de rápidos esboços onde se narra a ação, se colhem diálogos dispersos entre personagens muito diversos, e se entoam canções, aproximando-nos, mais vivamente que em "Mãe Coragem", do efeito de destruição do azar da guerra e seu impacto sobre a ordem social. Seguem-se todo tipo de lances e aventuras; numa delas, Grusha deixa o menino na porta da

Os Fuzis da Senhora Carrar
leitura dramática/encenada com a
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz - 1998

casa de uma camponesa mas logo o resgata, a tapas, de um sargento que o encontrara. Neste ponto, decide ficar com o menino e já não se deterá ante nada nem ninguém. Para que Michael tenha um teto, Grusha concede em casar-se com um camponês que ela acredita moribundo, Yussup, numa cerimônia cômica que contrasta fortemente com o trágico da situação, cerimônia presidida por um padre cujo único interesse é comer e embebedar-se. Anos depois, Grusha reencontra Simon, que acredita que Michael é filho de Grusha; a mesma coisa Grusha trata de fazer crer aos soldados que os descobrem e os levam à ex-esposa do governador, Natella Abashvili. Todos os atos de todos os personagens, simplificados e como que polidos pela guerra, estão condicionados e motivados pelos hábitos e idéias da classe social a que pertencem.

A Resistível Ascenção de Artur Ui
direção de Peter Palitzsch e
Manfred Wekwerth - 1960

Neste ponto a história de Grusha, Michael e Simon se entrelaça com a história de Azdak, que terá como missão conectar à perfeição a grande história, a das mudanças revolucionárias que ocorrem no país, com a história pessoal de Grusha, Michael e Simon. Azdak, que tem algo de Yussup, o camponês astuto com quem Grusha se casa, e algo do padre que preside as bodas, é como um desses personagens de Dickens e de tragédias elisabetanas como "Que pena que sejas uma puta", de Ford ou "A substituta", de Middleton, que nem são exatamente o que parecem nem deixam adivinhá-lo. Se a sua entrada parece abrupta, ainda que anunciada um par de vezes, há que se notar que sem a sua intervenção não teria sido possível o desenlace. Azdak toma parte num julgamento imaginário, onde representa tanto o Grão-Duque quanto seus acusadores para melhor revelar os interesses comuns dos príncipes, ainda que de fato tenham ambos feito a guerra. O processo termina com outra contradição, quando Azdak é feito verdadeiramente juiz, o que lhe permite inverter todas as normas de procedimento. Casualmente, cabe-lhe julgar se Michael deve pertencer à sua mãe biológica, que o abandonou e agora quer recuperá-lo para desbloquear as rendas de suas propriedades, ou à devotada Grusha, que dedicou sua vida ao menino. Azdak, que compreendeu tudo desde o primeiro momento, desconcerta Grusha e os advogados, fazendo-os crer que está contra ela e a favor de Natella. Acontece a prova decisiva do círculo de giz, semelhante ao juízo de Salomão, que é feita duas vezes. As duas vezes Asdak coloca o menino num círculo de giz e convida as duas contendoras a puxar, cada uma delas, uma das mãos do menino, para tê-lo com exclusividade. Nas duas vezes Grusha solta a criança para não machucá-la, com o que prova que é a verdadeira mãe, que cuidou dele e o ama pelo que é. Azdak entrega a criança a Grusha e a divorcia de Yussup, no ato; Natella perde seus bens. Nem tudo termina bem, porque a ordem feudal do Grão-Duque é restaurada e tanto Grusha como Simon devem deixar a cidade. Azdak, o porta-voz dos novos tempos, desaparece e transforma-se imediatamente em lenda.

A obra atende o caráter histórico e fragmentário do teatro épico. Novamente, como em "Mãe Coragem", há uma homenagem à persistência em viver, contra todas as circunstâncias, uma afirmação dos poderes do homem e uma exortação a lutar até o fim. Como diz o prólogo:

> *Pertencerá àqueles que com ele são bons, assim*
> *a criança à mãe que a faça florescer;*
> *os carros aos bons condutores,*
> *e o vale a quem o rega e colhe os seus frutos.*

GALILEU GALILEI

É "Galileu Galilei" sua obra mais famosa. Tem algo de Hamlet, pelas dúvidas de Galileu sobre sua conduta, que quase chegam ao monólogo de "Ser ou não ser" e, no que tem de enigmático, sua Mona Lisa. É, de longe, a sua obra mais representada e publicada: na Alemanha chegou aos 2.400.000 exemplares, até 1990. As dúvidas de Galileu,

em mais de um aspecto, foram as de Brecht, que reescreveu e modificou várias vezes o texto. Com sua característica dureza consigo mesmo escreveu, ante a primeira versão, que Galileu era um retrocesso, que era oportunista em demasia e que incorria em efeitos de atmosfera e de "empatia", uma das características do "teatro dramático", ou "culinário", que sempre reprovara. O lançamento da bomba atômica sobre o Japão em 1945 fê-lo acentuar o aspecto da responsabilidade dos cientistas e intelectuais. O discurso final auto-condenatório de Galileu podia, assim atualizado e com uma atuação estritamente épica, dissolver a empatia que o cientista perseguido pela Inquisição devia produzir na adequada "desalienação" e no juízo crítico do espectador. Em sua versão definitiva de 1944, que foi encenada com Charles Laughton como protagonista e que durou seis representações, Galileu não tem desculpas para a sua traição, que é apresentada como uma traição ao povo mais do que uma traição à profissão de cientista.

A Exceção e a Regra para teatro de rua montagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz - 1998

É possível, mas de nossa parte acreditamos que, de todo modo, a balança está muito desnivelada em favor de Galileu. Os representantes da Inquisição não são convincentes, ainda que se deva reconhecer que é muito difícil apresentá-los sob uma luz apenas benévola. Para o espectador de hoje é impossível não reconhecer na sua conduta os interrogatórios contemporâneos da polícia política, com os seus eloqüentes instrumentos. É sempre visível o confronto entre os intelectuais e o poder, o que nos coloca automaticamente do lado do perseguido. Mas, neste sentido, o espectador atento compreende a dificuldade essencial de toda tentativa de transformar o mundo, que é a desproporção de forças entre os intelectuais e o poder. Ainda se pode refletir sobre por que os intelectuais, claramente representados por Galileu, chegaram ao grau de desamparo que estão hoje, quando podem escrever quase tudo que querem e lançar ofensas e ironias contra os governantes, mas que dificilmente podem perturbar os fundamentos em que o poder se apóia. Não seria errado, tampouco, numa atualização da obra, observar até que ponto os governos despóticos conseguiram uma aliança sinistra com uma parte do mundo intelectual, em particular com a psiquiatria, a quem devem os "avanços" na técnica de derreter e moldar o povo mediante o terror, o que aparece em "Terror e miséria do Terceiro Reich". Por outro lado, "Galileu Galilei" mostra o isolamento do intelectual, que estabelece um centro de resistência e quase de poder, mas que não consegue aliar-se, nem sequer encontrar-se, com aqueles que deveriam ser seu apoio, as classes populares, a quem se deve o cientista.

De um modo ou de outro, e sem prejuízo de seus múltiplos significados, "Galileu Galilei" exemplifica mais do que qualquer outra coisa a derrota de quem busca a verdade numa sociedade de classes, de um modo semelhante à morte que aguarda Joana D'Arc em "Santa Joana dos Matadouros" somente por querer conhecer a verdade sobre a situação dos operários no mercado de carne. As conseqüências destas contradições não são negativas, agregando à contradição essencial do herói, que aparece mais próximo, mais participante e por isso tudo mais apto ao consumo do público do "teatro dramático". Galileu quer alimentar-se sempre, e na obra se faz questão, mais de uma vez, de comida, seja do físico ou do espírito. Mas, como ser ao mesmo tempo bom para os demais e para si mesmo? Em outras palavras, como alcançar essa história que nos escapa e circula por caminhos a que nunca chegamos? Como unir a vida pessoal com a coletiva, o imprevisto humano com o destino das classes oprimidas? O certo é que falta na obra, vista deste ponto de vista, mostrar como Galileu teria podido conectar-se de maneira eficaz com as classes populares, e a peça mostra o fracasso de Galileu. Mas este fracasso ocorre antes de sua abjuração. Cometeu o pecado de "hibris" de monopolizar os conhecimentos e a ciência; deleitou-se com o que podia alimentá-lo, física e espiritualmente; iluminou sua alma singular com as verdades que somente a ele seu telescópio revelava.

Este problema é possivelmente o que nos trouxe até aqui. As realizações do intelecto podem ter um poder extraordinário; mas essa grande força parece carecer de um ponto de apoio. "Galileu Galilei" mostra uma ciência, e em geral uma cultura, que não consegue botar o pé na história. A mesma coisa podemos e devemos nos propor todos os dias. Antes de chegarmos aos tribunais da Inquisição, que estão à vista, cumprimos com o nosso dever olhando através dos nossos telescópios e descobrindo, somente para a nossa nutrição pessoal, novos campos e novas verdades?

Estas perguntas lacerantes devem ter passado pela mente de Brecht quando enfrentou, em 1947, a temível Comissão de Atividades Anti-norteamericanas do Senador McCarthy. E assim como "Mãe Coragem" atinge Brecht, Brecht atinge "Galileu"; passou por cima do pacto que fizeram todos os investigados que haviam se comprometido em uma espécie de juramento de Jeu de Paume a não comparecerem para prestar declarações e, em todo o caso, a não responder perguntas sobre sua vinculação com o Partido Comunista,

negativa que custou a prisão a mais de um.

Mas Brecht apresentou-se para depor. Negou pertencer ao Partido Comunista e disse, com inocência fingida, que suas atividades tinham sido sempre puramente literárias. A Comissão agradeceu seu testemunho e o considerou "muito cooperativo". Aqui soam fatalmente as palavras de Galileu:

... se eu tivesse resistido, os homens dedicados às ciências naturais tivessem podido desenvolver algo assim como o juramento de Hipócrates para os médicos: a promessa de utilizar a ciência unicamente em benefício da humanidade!... entreguei meu saber aos poderosos para que o usassem...

Brecht pronunciou algumas palavras premonitórias, que soam retrospectivamente como um prólogo a "Galileu Galilei", quando no "Livro de leitura para os habitantes das cidades", escreveu:

Cresci filho
de gente acomodada. Meus pais
me puseram um (colarinho?) branco, me educaram
no costume de ser servido..
Assim
Criaram um traidor, o educaram
Com suas artes, e agora
Ele os delata ao inimigo.
E para o momento crítico:
Ou todos ou nenhum. Ou tudo ou nada.
Um só não pode salvar-se
Ou os fuzis ou as correntes.
Ou todos ou nenhum.

É todo um epílogo a "Galileu Galilei", escrito pela história, que também é dramaturga e aceita os convites do "teatro épico", mas há um segundo epílogo histórico, muito mais recente e não menos comovedor, que é a condenação de Galileu, pela Igreja Católica, à abjuração, em 1992. Mais ainda, a Igreja renegou a condenação de Giordano Bruno, com o que por dupla ação põe todo o seu enorme poder em juízo. Como costuma acontecer, ambos os contendores, os inquisidores e Galileu, foram derrotados. A negação de si mesmo conduz, como no caso de Galileu, à morte em vida, a uma sobrevida "zumbi", o que piora em vista de seus "Discursos", que ele conseguiu salvar, mas que parecem extremamente degradados e esterilizados. Brecht poderia escrever aqui, com seus estudos dos Evangelhos, que quem ama sua vida a perderá e quem não ama a salvará. E é impossível que não tenha pensado, frente a um tribunal que se assemelhava à Inquisição, em seu personagem, no Galileu de sua obra. Mais adiante, Brecht, talvez como conseqüência de não ter avaliado bem até que ponto as palavras são guardiãs das idéias, teve algumas outras inconseqüências, como sua ode a Stálin e a sua passividade ante as revoltas operárias em Berlim, inconseqüências que não são maiores do que as usuais nos frágeis homens; e ele pretendia ser um homem comum, modesto e intercambiável. Chegou a escrever em seus "Diários": *Não sinto nenhuma necessidade de que alguma idéia minha perdure. Quisera, em troca, que tudo fosse devorado, transformado, consumido*. É possível que, afeito como era às novelas policiais, tenha querido deixar um enigma, o que novamente põe a inteligência em estado de alerta.

No seu poema "As sandálias de Empédocles", já tinha tratado do tema do legado enigmático de um sábio e filósofo. Empédocles vai se suicidar jogando-se do Monte Etna; antes de lançar-se na cratera tira uma sandália e, sorrindo, joga-a para trás. Como se ignoravam suas intenções e o seu cadáver não apareceu, acreditou-se que ele era imortal; a aparição da sandália demonstrou sua mortalidade. Mas os seus inimigos propuseram outra explicação: Empédocles havia acreditado realmente que era divino, mas, ou bem perdeu a sandália, um acidente que pode ocorrer até com os deuses, ou bem o Etna cuspiu a sandália, seja como vingança contra quem queria competir com ele aos vulcões e aos rios a Antiguidade atribuía uma personalidade, sem dúvida mais do que humana ou bem devolveu a sandália por casualidade. Seja como for, aquelas declarações de Brecht são hoje a sua sandália de Empédocles.

Examinado no seu conjunto, o teatro de Brecht exibe uma qualidade compartilhada apenas com alguns poucos escritores. Como Dante, como Montaigne, como Marx, como Fernando Pessoa e ainda como Thomas Bernhard, Brecht tinha uma capacidade única de ser desagradável por pura decência e honestidade, por um impulso irreprimível de dizer verdades quase insuportáveis. O teatro deve ser antes de tudo diversão, como escreveu em seu "Breviário de estética teatral", mas também deve ser um tanto incômodo. Nenhuma arte pode fechar-se em si mesma, na contemplação hipnótica da "obra-prima", senão suscitar uma continuação, um ou vários epílogos.

A Mãe adaptação de B. Brecht da novela de Gorki. Direção de Bertolt Brecht - 1951

M CORPO O que pode

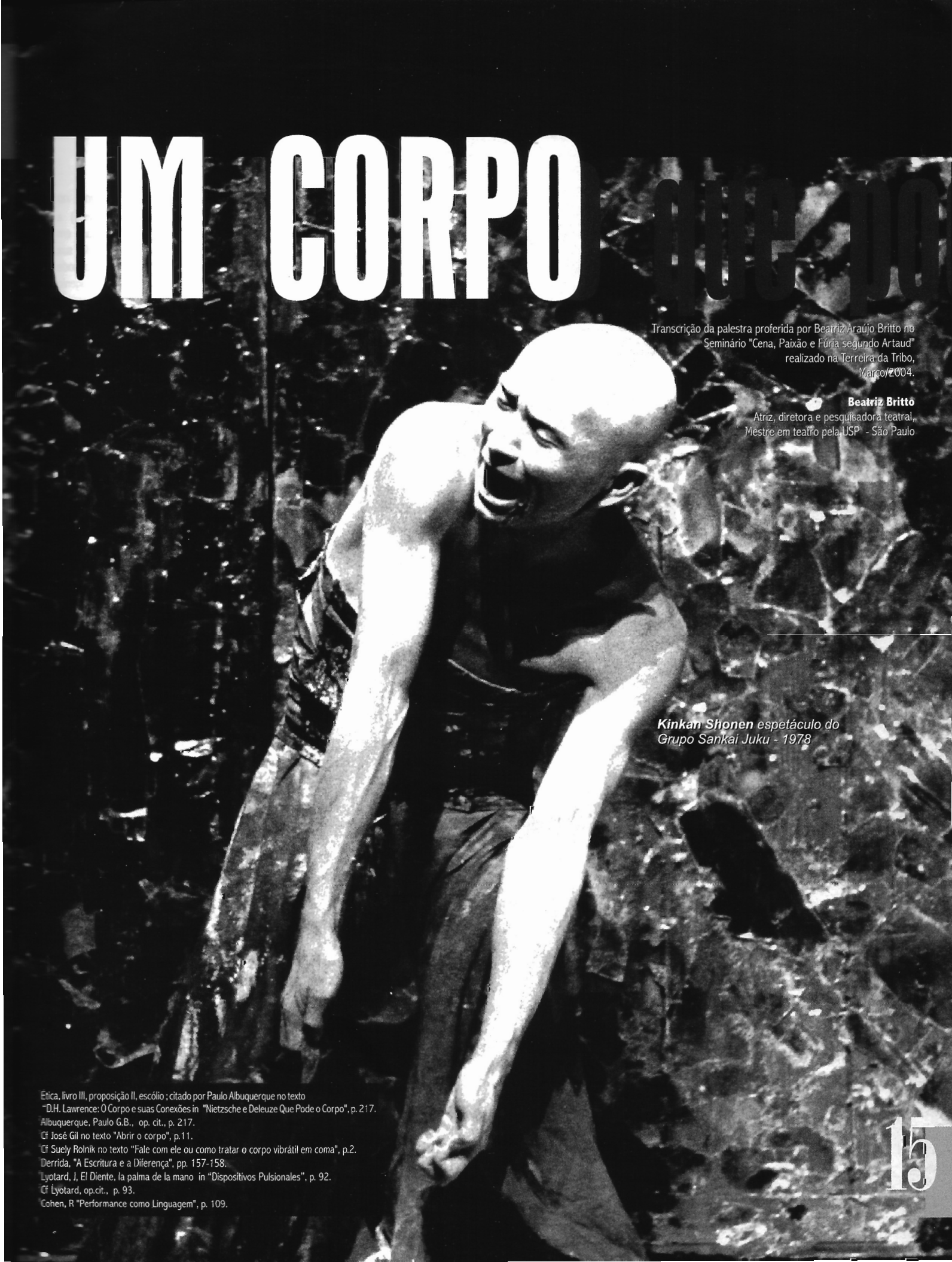
CORPO COMO ESPAÇO INTENSIVO POR UMA MICROPOLÍTICA DA PERCEPÇÃO

O que pode um corpo? A questão vem de Spinoza: *Ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até o presente, o que considerado apenas como corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer*[1]. Não é o caso de nos perguntarmos o que ele é (dentro de expectativas pré-estabelecidas, previsíveis), mas o que ele pode, potência, atualização imprevista de virtualidades, novas conexões. Também referindo-se a Spinoza, Deleuze diz que trata-se de pensar o corpo a partir do jogo de suas conexões, *fazê-lo percorrer e ser percorrido pelas forças que estão em jogo ao redor deste, compondo-o e decompondo-o* (segundo Paulo Albuquerque)[2]. Então, como abrir o corpo, criar um espaço de agenciamento de fluxos de intensidades - criar a zona em que o corpo entra em contato com o mundo?[3] Como criar uma outra forma de percepção a partir de um corpo "vibrátil", que produza novos blocos de sensações na relação com o mundo como força e não de um corpo "sensível" que remete à percepção operada pelos cinco sentidos, e cuja existência se traduz em representações?[4] Como fazer do corpo um espaço intensivo que permita a livre circulação de energia e o movimento dos afectos abertos para o mundo?

Tentaremos esboçar neste texto como a intensidade produzida pela cena torna-se ela mesma matéria significante, sendo ela o substrato oculto que pulsa sob os signos visíveis (segundo Patrice Pavis), e também como o corpo pode tornar-se um território de potencialidades, de produção como um processo imprevisível e irreversível do desejo, traçando um paralelo com a noção de corpo sem órgãos proposta por Deleuze e Guattari.

Derrida, - referindo-se ao "Teatro da Crueldade" - fala de uma cena que não é mais representação, delegação de um logos vindo de fora, mas produção autônoma, experiência de um tempo presente:

A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço. Espaçamento, isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender, em primeiro lugar supondo-o ele próprio e fazendo apelo a um tempo que já não é o da dita linearidade fônica; apelo a uma **nova noção de espaço** *e a uma idéia particular do tempo*[5].

Autonomia da cena, liberdade criadora e instauradora. A cena como produção de sentido, para além da representação. Trata-se de abrir o sentido, de ver a cena não como **mimesis** (com um sentido fechado), nem como representação de um modelo exterior a mim, repetição de um presente colocado em outro lugar, presença do Logos; mas como representação originária, manifestação das forças da Vida, como devir. Ver na linguagem concreta, como preconizava Artaud (quando falava de uma **metafísica concreta**) a atualização de forças, afectos e perceptos. A arte não como imitação, mas conexão com forças; manifestação de singularidades.

Lyotard fala em **teatro energético**, em uma outra semiótica, baseada na intensidade e na potência:

(...) a semiótica de Zeami [referindo-se ao teatro Nô] parece atravessada, às vezes contrariada, por um impulso muito diferente, um gatilho pulsional, uma busca de intensividade, um desejo de potência. (...) Sob o nome de flor se busca a intensificação energética do dispositivo teatral. Os elementos de uma 'linguagem' total são recortados e ligados para permitir produzir mediante leves transgressões, conexões entre unidades próximas, efeitos de intensidade. Os signos não são tomados em sua dimensão representativa, não representam nem sequer o Nada, não representam, permitem 'ações', funcionam como transformadores que consomem energias naturais e sociais para produzir afetos de altíssima intensidade[6].

O teatro como arte de forças, como acontecimento, presença, ao invés de representação. Crueldade como fogo da vida, como apetite de vida, transfiguração, *espaço da dissonância, contraste entre os timbres, desencadeamento dialético da expressão*[7].

Toda performance tem um caráter presencial, já que acontece ao vivo, no instante presente, o que Renato Cohen chama de *ritualização do instante-presente, um processo de presentificação*[8]. Já a presença cênica está estreitamente ligada ao fenômeno teatral enquanto experiência que se realiza no presente e à corporalidade do ator. A

UM CORPO que po

Transcrição da palestra proferida por Beatriz Araújo Britto no Seminário "Cena, Paixão e Fúria segundo Artaud" realizado na Terreira da Tribo, Março/2004.

Beatriz Britto
Atriz, diretora e pesquisadora teatral, Mestre em teatro pela USP - São Paulo

Kinkan Shonen *espetáculo do Grupo Sankai Juku - 1978*

Ética, livro III, proposição II, escólio ; citado por Paulo Albuquerque no texto
D.H. Lawrence: O Corpo e suas Conexões in "Nietzsche e Deleuze Que Pode o Corpo", p. 217.
Albuquerque, Paulo G.B., op. cit., p. 217.
Cf José Gil no texto "Abrir o corpo", p.11.
Cf Suely Rolnik no texto "Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma", p.2.
Derrida, "A Escritura e a Diferença", pp. 157-158.
Lyotard, J, El Diente, la palma de la mano in "Dispositivos Pulsionales", p. 92.
Cf Lyotard, op.cit., p. 93.
Cohen, R "Performance como Linguagem", p. 109.

essência do teatro mesmo está em um ato que se realiza *aqui e agora, no organismo dos atores e diante de outros homens*[9] (segundo Grotowski) a relação presença/corporeidade/presentificação é colocada então em evidência, já que é pela relação instaurada com o outro, pela sua presentificação, que uma qualidade diferenciada de energia-presença pode surgir (Grotowski chama 'presença' de corpo-em-vida). Também para Eugenio Barba o aspecto corporeidade[10] aparece quando ele se refere à presença teatral:

Esta força do ator, nós seguidamente chamamos de **presença.** *Não é qualquer coisa que está presente diante de nós, mas uma modificação constante, uma eclosão produzida sob os nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi transformado. As tensões ocultas que mantinham nossa maneira de estar presente em nossa vida normal, afloram no ator, tornam-se visíveis, imprevistas*[11].

Para ele, este estado de presença que corresponde ao nível **pré-expressivo** do ator é obtido, como em Grotowski, através de uma série de exercícios de caráter iniciatório, de um **training** que vê os aspectos físico e mental como uma unidade, um trabalho sobre energias:

O **corpo dilatado** *evoca sua imagem antagonista e complementar: o* **espírito dilatado**. *Esta expressão não deve fazer pensar unicamente em um fenômeno paranormal, em estados alterados de consciência. Ela indica também um nível artesanal do trabalho artístico*[12].

A **presença cênica** está então estreitamente ligada à organicidade no trabalho do ator e seus estados perceptivos - abrir o corpo às forças e à energia do mundo que a ele se conecta, antes de **perceber** seus objetos. Devemos levar em conta também os processos de recepção, há sempre uma parte não-verbalizável, não semiotizável no gesto; podemos falar de uma semiótica pré-verbal baseada na intensidade da cena, que altera, dilata, os processos perceptivos, possibilitando uma maior abertura na construção do sentido da cena pelo espectador.

Também Artaud vê o teatro como arte de forças, para ele o **verdadeiro teatro** é expressão do dinamismo da vida universal, é preciso *captar, dirigir e derivar forças*[13] cósmicas ocultas sob a aparência das formas individuais - o duplo, ou a sombra do teatro é a vida, e a verdadeira cultura é uma exaltação da vida, uma afirmação da existência se recorrermos à concepção que tem Nietzsche do espírito dionisíaco (como embriagamento, como fantástico transbordamento de vitalidade)[14]. Mais solar em Nietzsche e mais destruidora em Artaud, essa identificação com as forças latentes sob as formas, revela uma cultura autêntica e eficaz, capaz de alterar a percepção usual da realidade, de recriá-la.

Por uma metafísica da linguagem onde *a linguagem concreta, destinada aos sentidos*[15] seja capaz de materializar o invisível, de entrar em contato com as forças latentes no universo; signos de forças (cfe. Monique Borie).[16] O inconsciente para Nietzsche e Artaud *aparece como uma espécie de semiótica pré-verbal, o domínio dos signos que atravessam o corpo, de qualquer maneira, uma linguagem, uma escritura da carne, sobre a qual a escritura se funda e onde ela se oculta ela mesma. Daí esse imperativo comum à Nietzsche e Artaud: reencontrar* **o sentido da carne**, *o* **texto primitivo** *do homem natural, através de uma solicitação muito exigente do inconsciente*[17]. Ainda segundo Dumoulié *a carne é uma espécie de escritura viva aonde as forças imprimem* **vibrações** *e escavam* **caminhos**, *o sentido se desdobra e se perde como num labirinto aonde nós mesmos traçamos os caminhos*[18]. Uma lógica **poética** e não-linear, abrir o sentido através do corpo, abrindo-se para o próprio corpo como conexão com as forças e a energia do mundo: *o corpo é um canal, um lugar de passagem para a dimensão mítica, sagrada; é a* **saída corporal para a alma** *que permite alcançar esta alma num sentido inverso e reencontrar o ser*[19]. *Toda emoção tem bases orgânicas* diz Artaud em "Um Atletismo Afetivo"[20]. E alma é sopro de vida, corpo pulsante, respiração.

Sholiba *espetáculo do Grupo Sankai Juku - 1978*

[9] Citado por Patrice Pavis: "A essência do teatro não está na narração de um acontecimento, na discussão de uma hipótese com o público, na representação da vida cotidiana e tampouco em uma visão (...). O teatro é um ato realizado aqui e agora, no organismo dos atores e diante de outros homens". Pavis, P Diccionario del Teatro Dramaturgia, Estética, Semiologia, pp. 541 e 542.

[10] Já Burnier em sua tese de doutorado estabelece uma definição de corporeidade: "A corporeidade é a maneira como as energias se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamoritmo. A corporeidade é mais do que a pura fisicidade de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade. (...) Esta muito próxima do que podemos chamar de "qualidades de vibração". Ela significa a primeira etapa deste processo de corporificação das qualidades de vibração, ao passo que a fisicidade significa a etapa final deste processo." In "A Arte do Ator": da Técnica à Representação, tese de doutorado, PUC-SP, 1994, pp. 75 e 76.

[11] Barba, E "O Corpo Dilatado" in "Bouffonneries L'Energie de L'Acteur", Anthropologie theatrale 2, p. 160.

[12] Barba,E op.cit., p. 161.

[13] Artaud, "O Teatro e seu Duplo", p.19.

[14] Gouhier, H "Antonin Artaud et L'Essence du Théâtre", p. 180.

[15] Artaud, "O Teatro e seu Duplo", p. 51.

[16] "Quando em "O Teatro e a Peste" Artaud introduz a noção de 'símbolos realizados' é no sentido destes símbolos refazerem a ligação 'entre o que é e o que não é, entre uma virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada' como signos materializados de um não-manifestado mas também no sentido de 'signos de forças'." Borie, M Antonin Artaud "Le Théâtre et le retour aux sources", p. 276.

[17] Dumoulié,C "Nietzsche et Artaud Pour une éthique de la cruauté", p. 122.

[18] Dumoulié, op. cit., p. 123.

[19] Artaud, "O Teatro e seu Duplo", p. 165.

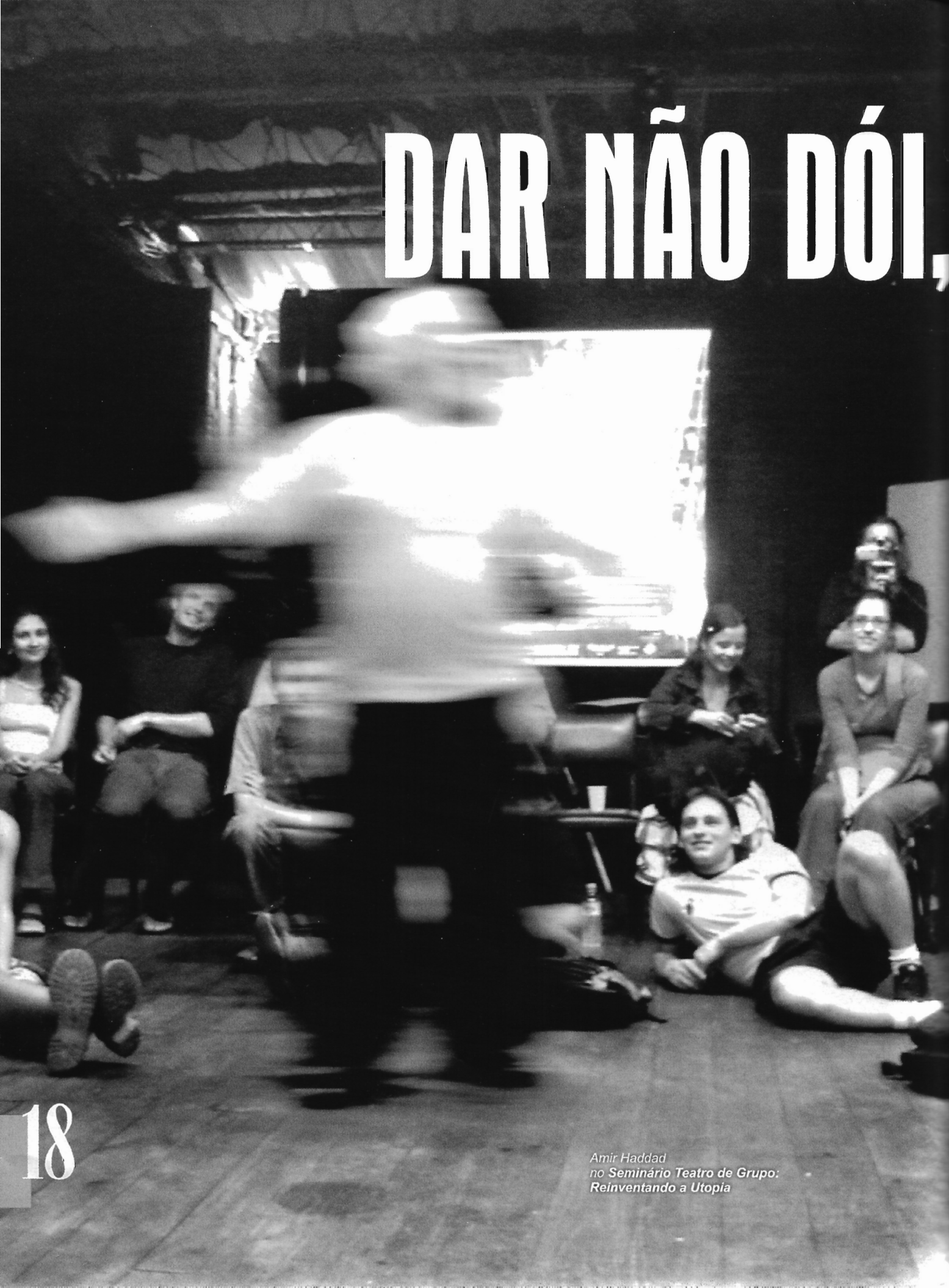
[20] Artaud, op. cit., p. 171.

Estas forças estão concentradas nos **órgãos** (basta recorrer à metáfora da peste em Artaud), e nessa espécie de dança sagrada que o ator realiza quando está verdadeiramente presente, o corpo se desfaz, em uma nova articulação que tem paralelo com **o corpo sem órgãos** de Artaud, retomado por Deleuze e Guattari. Segundo Dumoulié o êxtase da dança dionisíaca é uma experiência de desconstrução e desorganização que prefigura o surgimento do corpo dionisíaco e sua intensidade. Artaud falava da construção de um corpo novo, que passe por uma reeducação dos órgãos, de *entrar em transe através de métodos calculados*[21]. Entrar em contato com outros planos da realidade, com as **forças** que ultrapassam o indivíduo e a subjetividade.

Podemos traçar um paralelo com a noção de corpo sem órgãos utilizada por Deleuze, o corpo como espaço intensivo, fluxo de intensidades, oposto à rigidez estratificada do organismo: **desfazer o organismo**, abrir o corpo a conexões que se refazem continuamente, onde as fronteiras rígidas que delimitam o sentido das coisas são dissolvidas em favor de uma **desordem criadora**, uma outra lógica produzida pelo desejo. O corpo sem órgãos é matéria intensiva e não formada, não estratificada, a matriz intensiva. *Matéria igual à energia*[22]. O corpo sem órgãos, matéria ainda não formada, é a capacidade de atualizar as forças do futuro, pura virtualidade, não previsível, devir: pré-forma, pré-significado; formas em movimento, em transformação que ainda não ganharam permanência.

Para José Gil, o corpo sem órgãos é um espaço de sensações, um plano de movimento, um espaço do desejo, que desestrutura o organismo (e as estratificações), libertando os afectos e dirigindo seu movimento para a periferia do corpo, para a pele[23]. Para ele trata-se de abrir o corpo: abrir o espaço de agenciamento de fluxos de intensidades, é criar a zona em que o corpo entra em contato com o mundo, zona do devir.: *Que significa a expressão "corpo aberto"? Poder-se-ia responder o que parece o óbvio: um corpo abre-se quando o inconsciente 'sobe' à superfície da consciência. (...) Abrir o corpo é, antes de mais, construir o espaço paradoxal, não empírico do em redor do corpo próprio. Espaço paradoxal que constitui toda a textura da consciência do corpo-consciência: um espaço à espera de se conectar com outros corpos, que se abrem por sua vez formando ou não cadeias sem fim*[24].

Refazer o corpo, liberando os automatismos da percepção, faz parte de uma estratégia micropolítica, uma estratégia da diferença, que se dá através de diferentes formas de organização e percepção de mundo. Uma recusa à homogeneização do pensamento, que passa por uma outra qualidade de percepção e intensidade da experiência. Como já disse Suely Rolnik são políticas de subjetivação que variam segundo o destino das potências de criação e de resistência e da relação entre elas[25]. Trata-se de criar uma possibilidade de fuga das potências de controle (Estado, Comunicação, TV, etc.), como uma estratégia de resistência a essas potências, numa **guerrilha infinitesimal contra elas**, através da *linha criativa dos processos de subjetivação, vale dizer, as linhas de fuga do desejo*[26].

[21] Citado por Virmaux in "Artaud e o Teatro", p. 47.
[22] Deleuze, "Mil Platôs", vol. 3, p.25.
[23] Gil, J "Movimento Total O Corpo e a Dança", p. 78-79.
[24] Gil,J "Abrir o Corpo", Texto mimeografado, p.10.
[25] Rolnik, S ,op. cit., p.3.
[26] Rebello Cardoso,H Foucault e Deleuze em co-participação no plano conceitual in "Imagens de Foucault e Deleuze", pp. 196-197.

espetáculo de Kazuo Ohno
Admirando La Argentina

DAR NÃO DÓI,

Amir Haddad
*no **Seminário Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia***

o que dói é resistir

Depoimento de Amir Haddad
para a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
durante o Seminário "Teatro de Grupo:
Reinventando a Utopia"
Novembro/2005

Amir Haddad fundador do grupo
***Tá Na Rua** do Rio de Janeiro*

...eu estou na estrada
há muito tempo,
faço teatro há pelo menos
quarenta e três anos.
Na verdade eu nunca fiz
outra coisa na minha vida.
Eu tive um ou dois empregos
que não duraram mais
que dois meses.
Fora isso, toda a minha
sobrevivência veio do teatro.
Então eu não estou novo
nessa seara, não é?

DAR NÃO DÓI o que dói é resistir

Teatro Oficina e A Comunidade
(as companhias e o surgimento dos grupos)

Em 1959/60 ajudei a fundar o "Teatro Oficina" numa época em que não havia grupos no Brasil. O modelo oficial brasileiro eram as companhias de teatro, como o "TBC". Havia o "Teatro de Arena", que era uma companhia com características fortes, mas não se configurava como um grupo. E também o "Tablado", no Rio de Janeiro, que era semi-amador, mas uma fonte permanente de renovação dos elencos cariocas. Apresentavam espetáculos de qualidade e faziam produções que não se veriam em um elenco profissional, tradicional. Quando o "Oficina" estreou, o Décio de Almeida Prado escreveu que, em protótipo, poderíamos ser provavelmente, um "Tablado" de São Paulo. Mas longe disso... Ambos eram grupos, mas as inquietações, as propostas, os desejos, os acontecimentos do "Oficina" eram muito diferentes das propostas do "Tablado". De qualquer maneira, vínhamos da classe média optando por fazer teatro e em grupo.

Depois, eu tive durante anos na cidade do Rio de Janeiro um grupo chamado "A Comunidade", que também trabalhava de forma cooperativada. Conseguimos organizar as produções e trabalhar com liberdade em espaços alternativos, cumprindo um ritual da década de 60, que era o deslocamento dos espetáculos dos espaços tradicionais para outros espaços. Hoje se vê mais ou menos isso acontecendo, mas tudo isso não começou agora. Já as companhias profissionais não tinham essa necessidade. Elas tinham suas sedes, seus teatros e trabalhavam ali dentro.

Então, tivemos o apoio do "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". Era uma instituição muito atuante na vida pública brasileira e foi destruída pela ditadura, porque a diretora do Museu, Dona Niomar Munis Sodré, era dona do jornal "Correio da Manhã". Um jornal que foi sistemático na oposição à ditadura brasileira, não se entregou nunca. A ditadura foi aos poucos tirando todos os anunciantes do jornal e o levou à falência. Aos domingos, fazíamos no Museu muitos acontecimentos públicos e eventos. Fiquei lá muitos anos com "A Comunidade" e isso foi essencial para eu fortalecer meu pensamento de grupo e a idéia de fazer um teatro diferente. A interação entre platéia e artistas era muito forte e se proporcionava uma liberdade muito grande em relação ao espaço, libertando o teatro da condição ideológica a que estava submetido quando era feito dentro das salas.

Quando nós nascemos como grupo, nascemos numa realidade sócio-política e cultural muito interessante. Foi na década de sessenta, que era o começo real da democracia brasileira. O governo Juscelino, final da década de cinqüenta. Depois as transformações, a eleição de Jânio Quadros, depois o governo do João Goulart. O governo do Jango foi culturalmente muito importante, foi quando o Cinema Novo e a Bossa Nova explodiram. A década de sessenta explodiu. Uma época muito forte, de muita inquietação e muito bonita para o Brasil. Muitas coisas que nós fazemos hoje, sabendo ou não, nasceram neste período. Então, eu acho importante para uma pessoa da minha idade falar disso. Porque não é um fato isolado, é um acontecimento histórico.

Das trevas do governo Médici...

"A Comunidade" fez um grande espetáculo em 68, que terminava com padres dominicanos, que na época eram muito politizados, de fuzil na mão propondo uma revolta no nordeste contra a exploração religiosa. O espetáculo esteve proibido pela censura durante muito tempo. Quando conseguimos liberar e o espetáculo estreou, foi um grande sucesso. Nós terminamos a temporada em dezembro, na mesma época que entrou o AI-5.

Esse foi um período doloroso e difícil da minha vida. A situação do Brasil era sufocante e constrangedora. A partir daí, foi muito difícil fazer qualquer coisa. Então os grupos foram se desfazendo, se diluindo, fazendo o que era possível pra sobreviver nesse período. Eu tinha um grupo interessado em continuar trabalhando, mas nós não tínhamos condições dentro dessa realidade. Era um massacre do autoritarismo da ditadura brasileira, não te dava espaço para ir pra lado nenhum.

Era horrível a situação aqui, era escuro. O governo Médici era muito ruim. Você não pode ter idéia do que foi isso, eu preciso falar disso sempre, sempre. Sempre se precisa saber que houve isso nesse país, e que se a gente bobear terá outra vez. Temos um papel importante, que é evitar que isso aconteça novamente, porque foram décadas perdidas. A gente teve que matar todos os nossos sonhos, tudo que tinha sido construído na década de 60.

Morrer pela pátria!

Eu saí, viajei, descansei minha cabeça, voltei e tinha atores. Isso era legal: atores que tinham sido meus alunos na escola de teatro, amigos meus que estavam dispostos a continuar investindo comigo, porque dentro de uma companhia profissional não poderiam fazer. Mas para começar a trabalhar dentro desta realidade era difícil. Achamos que o melhor a fazer era tentar entender porque tinha caído tamanha tragédia sobre nossas cabeças. A gente sonhou tão alto na década de 60 e levou uma porrada tão grande na década de 70.

Então, em vez de fazer uma peça, nós resolvemos estudar. Havia a "Central dos Estudantes da Universidade Federal", que tinha grande participação na vida brasileira. Mas ela foi invadida pela polícia e incendiada; os estudantes foram postos para fora e o prédio fechado. Nós entramos ali clandestinamente, porque era preciso um lugar para encontrar grupos de pessoas e trabalhar. Um prédio grande, bonito, destruído, abandonado, coberto de sujeira. Ficamos ali três anos, tentando entender o que estava acontecendo. Nós queríamos entender o Brasil através das peças que foram escritas, não importava se eram boas ou ruins, pois era o conjunto de assuntos que as peças traziam que era importante. Então a gente pesquisou e leu muito até chegarmos a três peças: "Mictório", "Manual de Sobrevivência" e "Morrer pela Pátria".

"Mictório" era a história de um professor, um operário e um comerciário que ficam trancados dentro de um banheiro público. No primeiro momento, é um pânico enorme; no segundo momento, começam a acusar um ao outro; e num terceiro momento, passado o tempo, começam a ter suas habilidades intelectuais postas em jogo, porque eles não têm o que comer a não ser devorar uns aos outros. Eles usam de grande ostentação um sobre o outro para ver qual deverá ser sacrificado para servir de alimento. Era um retrato legal do Brasil nessa época. O operário, é claro, é o primeiro a morrer, depois morre o comerciário. O professor, que é o mais intelectual, sobrevive. Mas acaba a peça e ele ainda não saiu de lá, ainda está sobrevivendo dentro daquele sufoco.

Estudamos um texto chamado "Morrer pela Pátria", um folheto fascista, que na nossa opinião fazia a síntese do pensamento dominante no Brasil. Achávamos que todas as idéias que estavam imperando sobre nós, estavam imperando sobre aquele texto.

Nós éramos um grupo estudando sem nenhuma pretensão de fazer um espetáculo. Por isso ficamos três anos trabalhando "Morrer pela Pátria". Encontramos grandes dificuldades, porque a peça era ruim e os personagens não tinham vida. Ensaiávamos as cenas abrindo uma discussão enorme sobre universidade, liberdade, política e tudo. À medida que a gente desmontava esse texto, começamos a romper e desmontar a nossa estrutura afetiva. A estrutura familiar e a rigidez hierárquica que estavam naquela peça eram absolutamente parecidas com a organização interna dos afetos que existia no grupo de trabalho.

Amir Haddad em entrevista para os atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz

Essa é a Sagrada Família. A tradição da sociedade judaico-cristã...

Íamos percebendo como éramos conformados. Começamos a pensar numa linguagem que nos livrasse da couraça ideológica a que estávamos submetidos. Discutíamos essas relações internas. Qual é o meu poder, o poder do diretor, absoluto dentro daquela coletividade? Qual é a relação entre os mais velhos e os mais novos? Quais são as possibilidades de você se rebelar dentro daquela estrutura? Que poder têm os atores de trazer uma coisa nova que não estava prevista pelo diretor?

Ao final de três anos não tínhamos esse espetáculo montado, mas tínhamos uma estrutura de pensamento político, afetivo e racional, muito diferente do que quando começamos. Nossos afetos se abriram e começamos a ter manifestações surpreendentes à medida que tirávamos de cima da gente o ranço ideológico que aquela peça representava. Começou a aparecer um ator solto, um ator livre; em vez daquela rigidez militar começou a aparecer uma possibilidade de vida no meu teatro. Cada vez que eu me recuso a usar os procedimentos tradicionais, vou descobrindo uma outra possibilidade de ser livre, aberto, escancarado, direto; uma nova possibilidade de horizontalizar as relações. Até hoje, está sendo discutida a questão de como o poder interfere na produção do saber, e como fazer pra isso não acontecer dentro dos coletivos de trabalho. Certamente há uma pessoa que sabe uma coisa mais que outra, mas há espaço para a emergência de todos os saberes.

Nós fizemos bravamente essa discussão, rompemos com tudo, fomos pra rua sem dramaturgia, sem teatro, sem nada. Nós fomos com a cara e a coragem. Essa foi a pré-história do "Grupo Tá Na Rua". A minha relação com a produção tradicional foi ficando muito diferente e a minha postura ética começou a incomodar muitas pessoas. Pois era a prova de que era possível resistir, saindo com uma produção que fosse o contrário da ditadura.

Tá Na Rua

Das trevas do governo Médici, começou a surgir uma possibilidade de atuação livre, aberta, em praças públicas, com discurso anti-autoritário, discutindo as relações de poder, entrando em contato direto com a platéia. E colocando nos nossos olhos, mentes e corações uma fisionomia, um perfil de público que nunca tinha estado nas salas onde nós trabalhávamos. Diversificamos demais a nossa platéia, isso nos desarmou. Todos nós éramos cidadãos brancos de classe média, universitários. Tivemos que nos desmontar para enfrentar as dificuldades.

Começou a ficar muito forte o confronto do que fazíamos com os valores estéticos dessa sociedade. Isso nos obrigou ao distanciamento, a uma segregação que a sociedade vai fazendo de você. Tínhamos uma questão ética muito forte que nos propunha trabalhar em liberdade e recusar os padrões vigentes. As linguagens, os gestos, tudo aquilo que estava incorporado em nós, que achávamos que era liberdade e era uma prisão. Nos propomos a trabalhar realmente em direção desta liberdade. Por isso era um produto que você botava na rua e era vivo, não um produto estético. Não tem a estética que a burguesia costuma ver. Não tem a pureza do gesto, o acabamento, a expressão corporal tradicional, o recurso vocal. Não tem nada das pessoas da estética. Essa nunca foi a nossa questão. Nós estávamos buscando uma outra possibilidade, um outro universo.

Hoje o grupo tem 26 anos e sempre trabalhamos do jeito que der para trabalhar. Se conseguimos algum patrocínio de uma agência cultural é muito legal. Mas se não conseguimos, não paramos. Nós não somos dependentes; arranjamos emprego, trabalhamos com outras coisas para manter a nossa liberdade. Isso é uma coisa importante na nossa relação com o mundo.

DAR NÃO DÓI o que dói é resistir

Dar Não Dói, O Que Dói é Resistir
Espetáculo do Grupo Tá na Rua

Na Rua Da Memória

E, agora, com quase 30 anos, pela primeira vez, recebemos uma ajuda substancial. É um dinheiro para organizar e documentar a memória do "Tá Na Rua". Nós concorremos ao edital da Petrobras para Documentação e Memória. Tem tudo escrito, registrado, pode-se fazer vários livros sobre a história desse grupo que se recusa ao poder, mas investe profundamente nas questões do saber.

Um trabalho real e profundo com teatro não se faz em menos de quinze, vinte anos e não se faz também de espetáculo para espetáculo. Se faz trabalhando com uma coletividade. Mesmo que haja uma rotatividade, aquele que sai, deixa algo para o que chega. O aprofundamento não seria possível para Grotowski, Kantor, Brecht, Barba (para essas pessoas que deram uma outra visão de teatro), nem pra nós, nem pra ninguém, se não fosse o trabalho na coletividade.

A forma de produção individual é a forma tradicional da burguesia capitalista protestante. A produção empresarial nos remete a uma oposição, que é a organização de grupo, de coletivo de trabalho. É importante que os coletivos de trabalho percebam, se na sua formação, não acabam repetindo os modelos ideológicos propostos justamente pela sociedade que nós queremos mudar. Assim, você acaba tendo um discurso revolucionário e uma linguagem reacionária.

Não está difícil porque você não tem, está difícil porque você está resistindo...

Essa é a minha história e a história de um país; são cinqüenta anos de vida, de muita turbulência e modificação. Se olharmos para o país hoje, não se imagina o que o país foi, o que poderia ter sido, se não fosse a intervenção brutal das forças reacionárias. E que estão vivas ainda hoje, atuando no país, querendo dar o golpe, querendo desmontar qualquer aparelho progressista, zerar as lideranças, porque o objetivo é ficarem única e exclusivamente eles no poder.

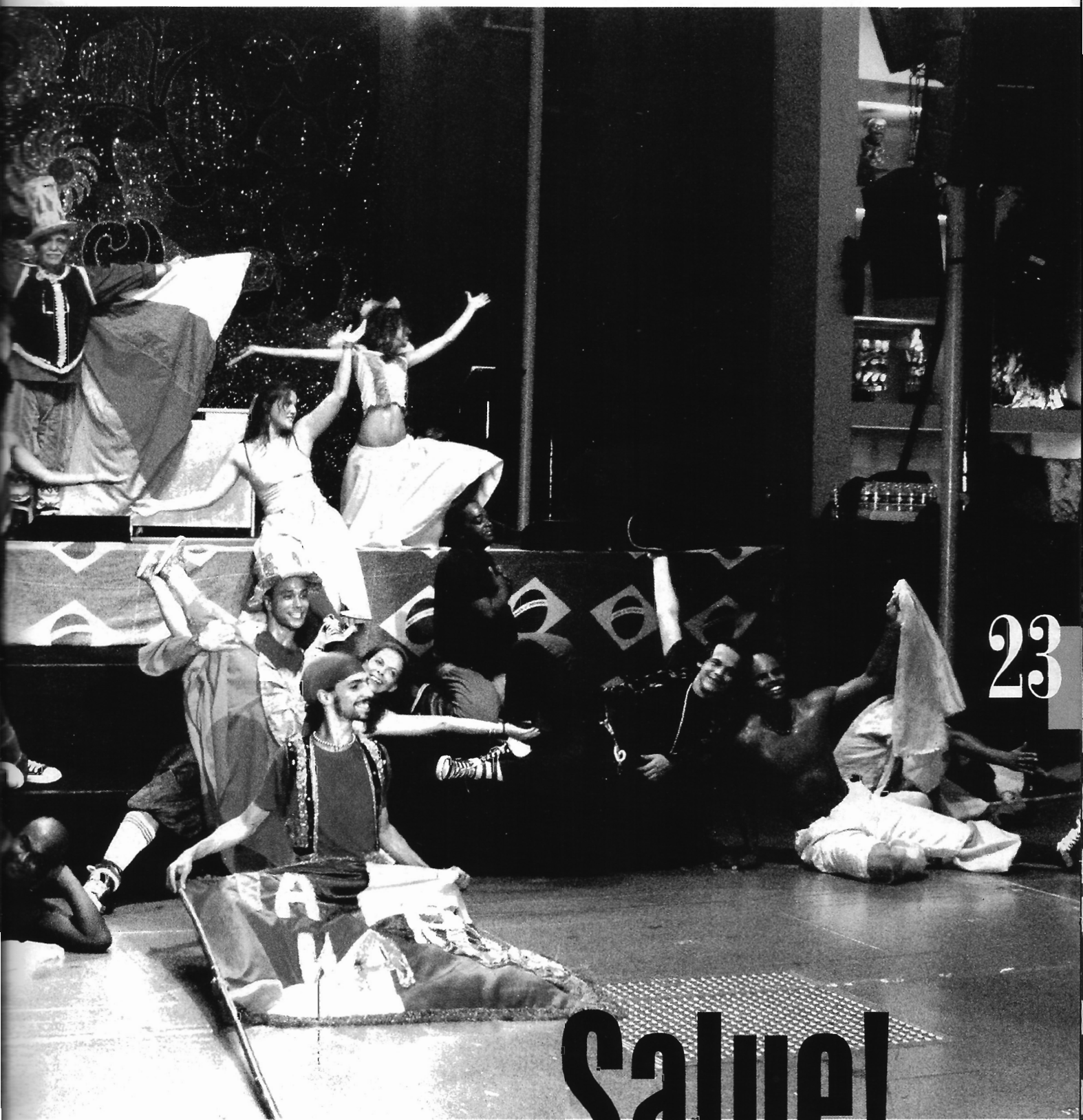
"Morrer Pela Pátria". Aquela ameaça que estava no folheto de direita ainda existe e é nossa tarefa criarmos organizações e compromissos para enfrentar essa coisa, porque os tempos poderão ficar muito mais difíceis do que estão. Mas também, nós podemos estar muito mais bem preparados do que na década de 60, quando fomos apanhados de surpresa. Agora nós conhecemos o bafo do inimigo.

E assim que houve a mudança na política brasileira, que um operário foi eleito pela primeira vez (não quero nem saber o nome dele), nós fizemos "Dar não dói, o que dói é resistir"; que é a história da ditadura brasileira. Quando o Lula tomou posse, nós começamos a ensaiar, porque eles vão contra-atacar e é preciso que alguém fale sobre isso. O Chile escancara, a Argentina escancara, o Brasil finge que não teve. O teatro era vivo, atuante, participativo e foi sufocado pela censura e pelo pensamento que se estabeleceu no país. O golpe final foi o pensamento neoliberal: *farinha pouca, meu pirão primeiro.* Nenhum artista tem mais dever com nada. *Eu preciso cuidar da minha vida, do meu carro, da casa, do meu conforto, meu filho. O resto que se dane.*

"Dar não dói, o que dói é resistir". É uma máxima que eu uso com os meus atores. *Não está difícil porque você não tem, está difícil porque você está resistindo*. A entrega é difícil, demora a se conquistar. Romper e liberar as suas possibilidades de manifestação afetiva. Construir seu trabalho de ator, suas idéias, seus personagens, ter opinião, desenvolver e mostrar ela pro mundo. Apresentar o mundo ao representado.

Eu falei da primeira peça "Morrer pela Pátria" e é uma volta, porque é a resistência ao governo militar. Mas agora nós já sabemos como; nós já resistimos. Foi bom ter estudado isso há trinta anos atrás. Voltando para continuar.

Só o teatro salva. Não há nada mais mobilizador, transformador, rápido e esclarecedor, prazeroso, sensual, vivo e religioso. Não há nada mais inquietador, inquietante e gratificante do que o exercício do teatro e das possibilidades afetivas, amorosas, intelectuais e espirituais. A entrega em praça pública ao seu ofício. Se deixar entregue ao olhar e ao desejo do outro de ver o que é, de saber o porquê de você estar fazendo aquilo, ali. O Brecht dizia que só a verdade salva. E o teatro é a verdade.

Só o teatro salva. Esse tempo todo da minha vida eu poderia ter tido um monte de doenças, se eu não tivesse escolhido um teatro que fosse vida. A minha saúde, a minha continuação é graças ao teatro. Conforme eu disse no início, eu nunca fiz outra coisa. Tudo o que eu sou, eu devo ao teatro; tudo eu aprendi com o teatro. Quanto menos eu queria ensinar, mais ele me ensinava. Fui abrindo espaço para que me penetrasse e eu pudesse penetrar por ele também. E fazer essa simbiose maravilhosa que é o ator e o exercício da sua

Salve!

Salve o teatro!

função, que é coisa importante e bonita. Muitas vezes se quer ensinar tudo e não se deixa que o teatro ensine nada para a gente. É preciso declarar a nossa ignorância para aprender com o próprio ofício.

Só o teatro salva. A possível arte do futuro. Com tudo desmoronado a única fênix, capaz de renascer das cinzas, será uma manifestação tipo teatral. Vamos ser nós, atores, saindo dos escombros desse mundo que está em ruínas. (E vai ruir, nenhuma sociedade durou. Por que essa vai durar?) Quando tudo estiver ruído e a poeira estiver levantada, vai estar lá um ator dizendo 'as torres ruíram'. E mesmo que eu seja um e você seja o único sobrevivente, vou pra tua frente cantar e dançar a minha dor, para você ver, ficar feliz e construir um novo mundo.

TEMPO

Ilo Krugli fundador do grupo
***Ventoforte** de São Paulo*

VENTOFORTE

Depoimento de Ilo Krugli
para a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
durante o Seminário "Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia"
Novembro/2005

Arte-educação

A minha raiz é o teatro de bonecos. Para fazer teatro de bonecos, eu saí da Argentina. Andei pelos países da América Latina e, por várias circunstâncias, vim para o Brasil. Como eu também era artista plástico, me integrei num processo ligado à educação através da arte, isso há 40 anos. Não é simplesmente a arte integrada no currículo. É um trabalho que parte da sensibilidade e experiências do ser humano. Quando nós nascemos, todos temos a possibilidade de desenvolver o movimento corporal, a linguagem verbal, o trabalho com imagens realizadas através de processos pictóricos.

Enquanto as outras disciplinas têm de ser criadas, a arte e a sensibilidade já estão na natureza do ser humano. É claro que podemos depois desenvolvê-las. Isso ficou muito claro através de oficinas, de atividades que acontecem comigo, há muitos anos. Nós vamos criando um ator que não faz apenas teatro, diz texto, se movimenta, canta e dança. É muito mais que isso.

A relação com espaços diferentes também cria uma nova compreensão do teatro, mesmo que alguns tenham uma compreensão errônea do processo de integração do teatro na sociedade. Quando você utiliza espaços diferentes, de repente, é retirada a estrutura, os estereótipos de um teatro comercial. A própria prática vai desenvolvendo os atores, dando uma visão de teatro um pouco mais livre.

Novos ventos...

O Ventoforte foi criado em 1974, num momento muito especial. Eu estava voltando ao Brasil. Tinha ficado um ano no Chile, onde vivenciei uma história complicada, a queda de Allende. Vivenciei tudo isso e consegui voltar para o Brasil, que era o que eu queria. Em fevereiro de 74, estava dando uma oficina e, de repente, me chamaram para participar do I Festival de Teatro de Bonecos e Teatro Infantil em Curitiba. Eu não tinha nada para apresentar, nem ao menos um grupo (o grupo anterior tinha se desfeito). Mas alguns dos meus alunos, que eram antigos amigos, me estimularam. Éramos cinco pessoas e decidimos viajar para Curitiba. Em onze dias criamos o espetáculo que deu origem ao Ventoforte: "Lenços e Ventos". Cada dia eu ia acrescentando cenas e depois do ensaio voltava a escrever. No décimo segundo dia apresentamos numa escola em que eu trabalhava no Aterro do Flamengo e no décimo terceiro pegamos um carro e fomos para Curitiba.

Lá o espetáculo teve muita aceitação, foi muito impactante pelas próprias características de como foi criado. Parecia, um pouco, que os atores estavam criando cena por cena. Usavam várias linguagens, animações sobre objetos, músicas. Quando voltamos de Curitiba decidimos continuar com ele e, em pouco tempo, se formou um grupo.

Então estreamos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também com muita receptividade, mas o grupo ainda não tinha nome. A escritora Ana Maria Machado, que na época era crítica de teatro infantil, fez um artigo muito grande, de duas páginas (o que era incomum e agora é mais que incomum), falando de nós e de outras pessoas. Ela escreveu: *Novos ventos para o teatro infantil no Brasil.* Aí surgiu o nome Ventoforte. Já é uma caminhada de 31 anos.

Em cinco ou seis anos (era quase 1980), a gente migrou para São Paulo. Alguns acompanharam, outros não. Logo foram chegando os paulistas. E através dos anos o grupo foi mudando, se renovando. Eu digo que tem vários grupos no Ventoforte, tem 'os cariocas', 'os paulistas' e, curiosamente, 'os maranhenses', que são pessoas próximas à música e à dança. Independente de eu ser um pouco de tudo isso, o meu sotaque me caracteriza como 'o latino-americano'.

Durante todos esses anos eu permaneci à frente do grupo, procurando temas e linguagens (sim, continuo procurando linguagens). Meu trabalho dramatúrgico e criativo talvez seja a grande contribuição ao grupo.

Um teatro poético

O teatro é uma criação integrada de várias linguagens. Nós podemos teorizar, dar nomes, rotular. Mas eu diria o seguinte: *em primeiro lugar (e não sei se isso esclarece totalmente), o que procuramos no Ventoforte é um teatro poético*. E isso pode acontecer de várias maneiras, com um cancioneiro que é criado especialmente, através das imagens...

Sem dúvida, a poesia está à frente de tudo. Às vezes, estamos construindo uma cena que fala dos fatos, mas a poesia se põe à frente dos conflitos do ser humano, pois estimula o imaginário das pessoas. A poesia utiliza a metáfora. Ela não explica apenas, ela utiliza situações paralelas, associativas. Isso sempre foi feito, por séculos e séculos. Para descrever a força de uma paixão você expressa a grandiosidade, a tragicidade que estão contidas nesse sentimento. Poesia não é apenas uma coisa bela, é uma forma de falar sem ser intelectual, racional. Mas tem outras linguagens que contribuem. É, como eu disse, um trabalho de integração.

Ter um espaço é fundamental...

Sem dúvida, ter um espaço é fundamental. A migração para São Paulo tinha como objetivo encontrar uma sede. Falávamos que era mais fácil conseguir isto em São Paulo. O que é relativo... Hoje ocupamos um espaço muito grande. São quatro mil metros quadrados onde nós levantamos galpões de trabalho. Estes galpões estão continuamente em desenvolvimento, porque não há dinheiro para acabar. Estão em processo, o que por um lado é muito rico. Tem uma estrutura de prédios na volta de um espaço centralizado como um grande pátio. Parece uma pequena praça de cidade do interior, com um coreto onde às vezes nós subimos para fazer música.

Numa época, chamávamos de feira, porque podiam ser feitos espetáculos simultâneos. Algumas vezes fizemos, mas poucas. Talvez, deveríamos voltar a esse projeto para ter uma maior concentração de trocas com outros grupos e público. Em parte, isto está acontecendo atualmente. Convidamos um grupo que estava com dificuldades de encontrar um lugar, para trabalhar conosco no mesmo espaço. Então tem uma troca, uma integração.

Bodas de Sangue *de Garcia Lorca*
Espetáculo do Ventoforte - 2005

Os frutos

Sempre fizemos trabalhos que nos aproximam de classes sociais mais carentes. Onde nós estamos trabalhando se chama Parque do Povo. Este lugar está tombado pelo patrimônio histórico cultural de São Paulo. Ali tem uma pequena população, cerca de cem famílias. Nós realizamos, há bastante tempo, um trabalho com essa comunidade, com as crianças, com os jovens. Eu acho que agora está rendendo bons frutos. Trabalhamos com as famílias, pois as crianças de vinte anos atrás já são adultas e trazem seus filhos. E os pais que resistiam à nossa presença no Parque, agora entendem e estão se aproximando.

Teria que ser ainda melhor, sempre há o problema de recursos. Nós queríamos criar uma cooperativa de trabalho. Uma das pessoas que trabalha conosco e num grupo de dança do Maranhão, confecciona figurinos e outras peças artesanais com as crianças pobres. Queríamos criar uma cooperativa de crianças e adultos, mas ainda não houve recursos.

Janelas para uma outra visão da vida

O Teatro transforma os seres, porque é uma dinâmica de movimento. Ele não é um conhecimento, uma doutrina fixa: *o teatro é assim e a pessoa tem que se comportar de determinada forma*. O teatro abrange geralmente uma visão crítica. Isso não impede que, ao mesmo tempo, ele seja poético e sensível com relação à vida, a vida dos seres humanos, sua contingência, a formação, as derrotas, os triunfos que os seres humanos conseguem na sua passagem pela Terra.

O teatro fala muito disso, então ele possibilita a transformação. Todos os dias, encontramos novas possibilidades de soluções, de encaminhamentos para outras oportunidades. O teatro fala sobre essa aventura do homem. É um processo de crescimento e desenvolvimento, tanto para o público, quanto para os atores. O teatro, num processo de continuidade, é uma lapidação do ser humano. Às vezes, ele deflagra ou abre janelinhas para uma outra visão da vida.

Uma ilha onde podemos nos relacionar

Teatro é essencialmente coletivo. Essa convivência com os outros tem de ser consciente. Sabe aquela frase: *fica à vontade*. Mas como se fica à vontade quando se visita alguém? Só quando acontece algum tipo de vivência, de afetividade, de relacionamento, que você começa a ter compreensão de você nessa situação. Então, a tua sensibilidade, a tua afetividade pode se expressar. Nunca sem perder a perspectiva de que o centro de tudo é a criação teatral. Às vezes, a pessoa se confunde, achando que está apenas num processo pedagógico, terapêutico. E não é exatamente isso.

Entram muitos acertos e equívocos. É como se o teatro fosse uma ilha, um espaço fechado onde conseguimos nos relacionar. No geral, vivemos num sistema onde tudo isso tem pouco espaço. Às vezes, é complicado se não conseguimos nos desligar de todo o processo externo, mas isso tem que acontecer no teatro. É humano ter desejos de poder, de ocupar espaço, mas não pode se administrar isso com leis. Eu acho, que quando a pessoa tem a possibilidade de ocupar o espaço que a sua sensibilidade está querendo e permite, é quando está no ponto certo.

Nós fazemos quase todos os anos um prêmio chamado "Tempo Ventoforte". Premiamos não só pessoas ou grupos que trabalham há muito tempo, mas também aqueles com coerência e continuidade. Às vezes, premiamos pessoas muito novas que têm um processo de identidade parecido. Pelo nosso grupo passou muita gente, mais ou menos 300 pessoas, fazendo espetáculos ou realizando outras atividades. Então nesse ano (2005) resolvemos premiar o que chamamos de **Geração 80 - Ventoforte.** São quinze a vinte participantes do Ventoforte dos anos 70, 80.

Desenho de Ilo Krugli em panfleto do ***Prêmio Tempo Ventoforte***

A Escola de Teatro Popular da Terreira

É com grande prazer que escrevo este artigo sobre a "Escola de Teatro Popular" da Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em primeiro lugar na condição de admiradora do grupo, mas também de pesquisadora e oficinanda de sua terceira turma.

A Escola de Teatro Popular é um projeto que teve início no ano de 2000 e, em breve, formará sua quarta turma. É importantíssimo dizer que se trata de uma Escola de Teatro gratuita, o que representa uma das poucas oportunidades de formação em teatro para muitos de seus freqüentadores. Dentre eles, aliás, muitos tiveram seu primeiro contato com teatro em oficinas ministradas em bairros de periferia por integrantes do grupo, e antes disso nunca haviam vislumbrado a possibilidade de fazer teatro. Além disso, creio que o que torna esta Escola tão especial é a formação que proporciona a seus alunos, não apenas rigorosa do ponto de vista da "técnica" mas, principalmente, no tocante à construção de uma ética que se refere não apenas ao exercício da profissão de ator, mas ao seu papel social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

Este compromisso ideológico assumido pelos atuadores do grupo está diretamente relacionado à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o confrontamento das hierarquias pré-estabelecidas, o que aparece também nos espetáculos do grupo. Os alunos são constantemente incentivados a construir coletivamente cenas e personagens, o que aponta para uma concepção que difere da adotada pelo senso comum em relação à arte, que se concentra na crença na figura de um "gênio individual" indissociado de seu contexto histórico e social de formação. Ao contrário, através da troca permanente de idéias e do trabalho realizado em conjunto, processos que poderiam ser individuais, como os de construção de personagens, transformam-se numa vivência coletiva de experiências partilhadas e construção conjunta de sentidos.

Nas rodas de discussão que acontecem no final das aulas são freqüentes as trocas de idéias sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator e sobre sua função social, o que conduz a uma busca constante pela construção de um teatro crítico. O repúdio ao teatro como mero veículo de distração é uma das marcas do grupo, que encontra em Antonin Artaud a inspiração para esta e outras reflexões.

Tal preceito conduz a escolhas que o afastam do chamado "teatro de mercado", mesmo que, para isso, muitos de seus integrantes tenham que buscar seus meios de subsistência fora do exercício do trabalho do ator. Diferentemente do discurso que fundamenta o chamado "teatro profissional", para o qual o reconhecimento do trabalho do ator está atrelado a poder viver remuneradamente de seu ofício (elevado, desta forma, à categoria de profissão), para os integrantes do grupo, o compromisso ideológico assumido de não envolvimento com o chamado "teatro de mercado" demonstra uma ênfase na visão do trabalho do ator em primeiro lugar como ofício. E este ofício deve ser guiado primeiramente, como tantas vezes apontou para seus alunos a atuadora Tânia Farias, pela crença na função transformadora do teatro. Conforme a atuadora, o exercício de atuação deve ser visto como um exercício de generosidade, de entrega máxima ao outro. O "outro" aparece, assim, como motivação primeira para a existência do ator, o que vai na direção oposta da visão do ator autocentrado.

As disciplinas teóricas que compõem a Escola, "História do Teatro Ocidental", "História do Teatro Brasileiro" e "História do Pensamento Político", são ministradas ao longo de todo o curso (têm, portanto, a duração de um ano), com uma carga horária semanal de uma hora e meia para cada uma das disciplinas de "História do Pensamento Político" e "História do Teatro Brasileiro" e duas horas e meia para a disciplina de "História do Teatro Ocidental". As disciplinas de História do Teatro, ministradas por Paulo Flores e Paulina Nólibos, contribuem gradativamente para uma

Magdalena Sophia Ribeiro de Toledo
Oficinanda da terceira turma da Escola de Teatro Popular
Graduada em Ciências Sociais pela UFRGS
Mestranda em Antropologia Social pela UFSC

introdução dos alunos à linguagem específica do campo e para o conhecimento de sua formação. A disciplina de "História do Pensamento Político", ministrada pela professora de História Clarice Falcão, representa, para a maioria dos alunos, um ensino de História com ênfase no aspecto crítico, diferentemente da formação que muitos vêm tendo ou tiveram ao longo de sua vida escolar. A questão do acesso à leitura, compreendido de forma ampla (incluindo, assim, uma possibilidade de compreensão do que está escrito, através da familiarização gradativa com a linguagem inerente ao campo) também é outra marca que tenho percebido na Escola: alunos cuja formação cultural jamais incluiria um contato com o teatro, têm a oportunidade de ler e discutir textos como "Antígona", de Sófocles, "Hamlet", de Shakespeare, "Um Inimigo do Povo", de Ibsen, "Mãe Coragem", de Brecht, "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, dentre outros, o que contribui para a formação não apenas de novos atuadores, mas de um novo público de teatro.

O processo de formação de atuadores

O fato de disciplinas como "História do Pensamento Político" fazerem parte do currículo da Escola de Teatro Popular ao lado de disciplinas como "História do Teatro Ocidental" e "História do Teatro Brasileiro" demonstra o interesse do grupo com a formação de alunos que possuam elementos capazes de conduzi-los a uma postura mais crítica sobre o contexto social em que está inserido o artista brasileiro e qual o seu papel como cidadão. Esta postura crítica perante a realidade, que leva a um conseqüente engajamento político, sempre esteve presente nos trabalhos e na trajetória do grupo, e é um dos elementos fundamentais para a formação de atuadores: atores comprometidos socialmente, trabalhadores do teatro, um teatro entendido como meio capaz de promover uma mudança na sociedade e nos indivíduos. Não falo aqui de um teatro que apenas reproduz "palavras de ordem", mas de um teatro que não se contenta em repetir fórmulas e permanecer no papel que lhe é atribuído pela sociedade de consumo. É um teatro que propõe, sim, mudanças mas, mais do que isso, propõe a busca de mudanças em conjunto com o espectador, ao convidá-lo a sair de uma postura de passividade, a enfrentar seus medos, bloqueios ou preconceitos, tal como o próprio ator deve necessariamente fazer como pré-condição para sua existência. Neste sentido, o espectador também é convidado a fazer parte de um rito de passagem. E, como ex-oficinanda da Escola, lembro-me do ora prazeroso, ora doloroso processo de passagem por esse rito, diariamente, através do silêncio monástico ou da algazarra despudorada, para depois redescobrir o silêncio ou refazer a algazarra, para compartilhar o espanto de se construir e desconstruir coletivamente, novatos e ainda incompletos atletas afetivos.

Nas aulas de interpretação teatral, os oficinandos têm contato tanto com escolas de interpretação como o naturalismo até métodos propostos por Grotowski, além de entrar em contato com os processos coletivos de construção de personagens e cenas que caracterizam o processo de criação do grupo. Com a maturidade artística que o grupo alcançou ao longo desses 28 anos de trajetória, já é possível falar na criação de uma estética própria, que também é transmitida para os alunos através das aulas.

Tudo isto contribui para a formação de atuadores, englobando os múltiplos significados que a palavra comporta: atores intensos porque engajados no teatro e na vida, e em busca mesmo dessa fusão. Além disso, a Escola de Teatro Popular é responsável pela formação de um público diferenciado de teatro, formado não apenas por seus oficinandos mas por todos aqueles que participam dos seminários abertos por ela promovidos.

Assim, a Escola de Teatro Popular aparece como capítulo coerente dentro da trajetória de contestação que o Ói Nóis construiu ao longo desses 28 anos de existência, que resultou na formação de uma estética própria conjugada a uma postura política que, por princípio, recusa enquadramentos. Aparece como um espaço de vivência para aqueles que buscam, através do teatro, uma transformação que venha de dentro para fora, que questione as estruturas primeiramente dentro de si mesmos, em seus próprios corpos e na sua experiência cotidiana. E se consolida como mais um microcosmo de resistência na Terreira da Tribo.

PALESTRA DE JERZY

O SONHO PODE SER REALIZADO

Narciso Telles

O título desta apresentação é a idéia que a move: a possibilidade de descobrir um caminho que destrua as armadilhas sociais, colocando o homem frente ao verdadeiro ser.

Na busca da *arte como veículo,* trabalho que desenvolveu nos últimos anos, o diretor polonês Jerzy Grotowski promoveu reflexões sobre a possibilidade do homem romper com as convenções sociais que regulam as suas relações, para encontrar sua ancestralidade, sua *essência* no exercício cotidiano de libertação.

Para isto, o performer não se prepara para interpretar algo e o espetáculo deixa de ser o produto final, assim como, o teatro deixa de ser um fim em si mesmo. O significado maior está neste encontro que Grotowski em alguns momentos chama de *parateatral*. Um encontro calcado na esperança e no sonho, onde o ser verdadeiro torna-se presente e carnal.

O tom utópico e profético de sua fala se funde ao entendimento do homem como ser histórico e culturalmente diferenciado, dotado de uma nacionalidade e de um comportamento social que o faz personagem de si próprio quando atua na esfera pública.

É inegável a contribuição de Grotowski para o teatro no século XX. Sua pesquisa se constrói por paradoxos, por perguntas, muitas ainda sem respostas, que deixam pistas para compreendermos seu pensamento sobre a arte, os seres humanos, a vida.

Seus escritos e conferências, publicados em revistas e jornais formam um vasto material, que nos despertam à inquietação, nos chamam a compartilhar de sonhos e de realizações e, é isto que desejamos com a publicação desta palestra, sonhar!

O texto que se segue é a palestra proferida por Grotowski em 8 de julho de 1974, no Teatro Nacional de Comédia, no Rio de Janeiro.

Grotowski na ISTA de Volterra - 1981

Narciso Telles - Professor do Departamento de Música e Artes Cênicas da UFU e Mestre em Teatro na UNI-RIO.

Jerzy Grotowski (1933-1990) - Diretor teatral, criou em 1959 o Teatro Laboratório em Wraclaw, Polônia, onde desenvolveu um método próprio de trabalho. Nos últimos anos de sua vida Grotowski dirigiu um Centro de Pesquisas Teatrais em Pontedera, Itália. Autor de diversos livros e artigos sobre teatro e performance.

Yan Michalski (Czestothcowa, Polônia, 1932 - Rio de Janeiro, 1990) - Formado em Direção Teatral em 1958, pela Fundação Brasileira de Teatro/FTB, Yan trabalhou como ator, assistente e diretor no Tablado e em outros grupos. Foi crítico do Jornal do Brasil (1963-1982). Trabalhou como professor na Escola de Teatro da UNI-RIO e foi um dos fundadores do Centro de Artes de Laranjeiras/CAL. Foi tradutor de "O teatro engajado", de Eric Bentley, e de "A linguagem da encenação teatral" de Jean-Jacques Roubine. Publicou: "O palco amordaçado" e "Teatro sob pressão".

Palestra de Jerzy Grotowski

Tradução e Transcrição de Yan Michalski

Eis-me, portanto, diante de vocês, perguntando a mim mesmo de que devo falar. Este é sempre um momento bastante difícil para as duas partes. Existe uma certa quantidade de questões e de assuntos sobre os quais falei tantas vezes. Se a gente repete as coisas, mesmo aquelas que pertencem à nossa própria fé ou à nossa própria esperança, essas coisas começam a morrer. Então, não é possível dizer sempre as mesmas coisas, ainda que sejam importantes.

Vou pedir-lhes, portanto, desculpas por não lhes dar informações detalhadas sobre o desenrolar do nosso trabalho de 15 anos para cá, porque perguntas a este respeito me são feitas em toda a parte, então já as respondi demais. Prefiro, em vez disso, colocar-me uma pergunta sobre o que vocês podem estar pensando a respeito de uma possibilidade de comunicação entre nós. Bem entendido, é difícil adivinhar; mas, numa certa medida, isto é possível.

Por exemplo, é provável que muitos de vocês estejam pensando que é difícil a gente se entender, levando em conta as diferenças de cultura, de condicionamento, de forças de circunstâncias, de situações, tudo isso. E creio que muitos de vocês devem estar pensando que por causa dessas diferenças que existem entre os países e as culturas, no fundo nada pode ser trazido de uma parte do mundo a uma outra parte do mundo. Isto, creio, é uma observação que está no ar. Mas, aqui está: os mesmos problemas existem no relacionamento entre os indivíduos. Ou seja, na medida em que cada um de nós é diferente, que cada um leva consigo as formas das feridas, das alegrias, dos medos, das inquietações que lhes são próprias como, então, poderíamos compreender-nos, mesmo se pertencemos à mesma cultura? No fundo, só existe uma única possibilidade: a de afirmarmos que apesar de tudo o que nos separa, é possível uma certa ponte, uma certa comparação das situações, das vidas, das experiências, e isto tanto entre indivíduos como entre culturas. Ou então, vamos dizer que cada indivíduo é diferente dos outros, e não há conexão possível. Mas neste caso, ainda que a constatação fosse verdadeira, a única coisa que se poderia fazer seria não dizer nada. Se nos encontramos aqui, isto significa que apesar de tudo existe uma certa fé de que é possível transcender as diferenças.

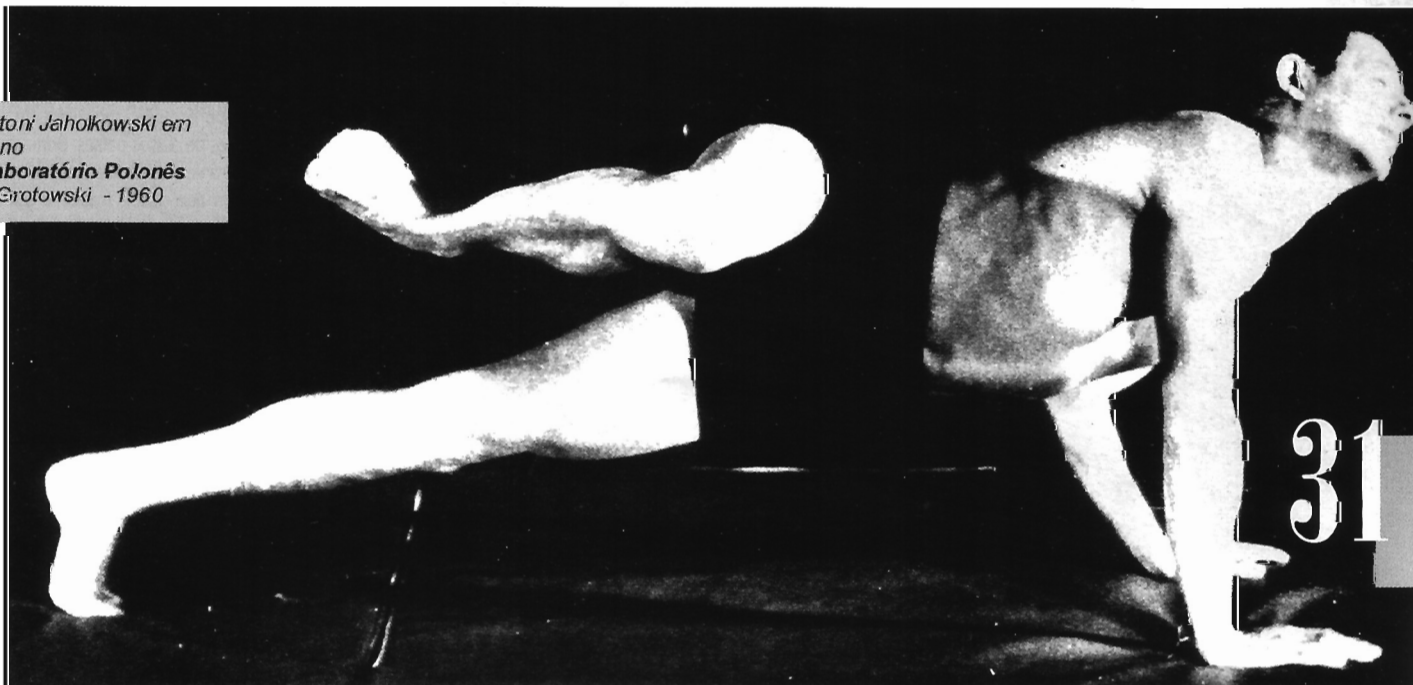
Gostaria de passar agora a um outro problema, o problema do mundo moderno, do mundo atual. É verdade que cada um de nós vive dentro do seu próprio contexto de existência, e é verdade também que cada um leva consigo as experiências de sua própria vida. É verdade, ainda, que as diferenças entre as culturas existem de fato. Mas ao mesmo tempo existe uma espécie de ser vivo, num nível que podemos chamar de planetário; ou talvez, simplesmente, apenas no nível de nossa própria civilização. Mesmo se acreditamos que a curto prazo tudo é diferente, se formos encarar as coisas numa perspectiva mais histórica, vamos descobrir que este enorme e complexo organismo da civilização moderna existe em toda a parte, apesar da diversidade das formas sob as quais se revela; e que ele existe em certas evoluções ou em certas involuções, dependendo das situações históricas.

Em certos períodos da história, a humanidade acredita-se em transição. Os homens ficam cheios de esperança, surge, se levanta e engloba o grande agrupamento humano. Pode-se dizer que a humanidade, nesses períodos, não está atomizada. Como poderíamos chamar este tipo de período? Podemos chamá-los de épocas de transição, podemos chamá-los de épocas de evolução, podemos usar diversos nomes. Mas é exatamente nestes períodos de transição que estamos expostos a cair facilmente em muitas ilusões. Estamos expostos a cair na ilusão de que a essa esperança comum que nos impulsiona nesses períodos vamos arranjar soluções para todos os problemas; de que as forças das circunstâncias que existem, e nos englobam, e nos condicionam, podem ser rompidas unicamente por causa dessa esperança. Estamos predispostos, ainda, nesse tipo de períodos, a esquecer que cada coisa comporta as suas próprias conseqüências e as suas próprias responsabilidades. E então estamos predispostos a fazer bobagens que numa outra época a gente terá que pagar.

Após cada período de transição pudemos ver isso, por exemplo, na nossa cultura dos anos 60 segue-se um período, digamos, de destransição, uma espécie de parada, de reestruturação, até mesmo um passo para trás. E é exatamente nesse tempo entre as duas transições que as pessoas se atomizam; é em toda a parte que podemos observar isso.

Quando, recentemente, estive em Sydney, alguém disse: *Há alguns anos, Sydney era uma cidade onde a gente podia ver as pessoas se encontrarem na rua, mesmo as pessoas que não se conheciam se encontravam, encontravam alguma coisa, queriam fazer alguma coisa, estavam cheias de esperanças nas coisas que podiam ser feitas. E agora, já é uma outra atitude que está no ar. As pessoas preferem trancar-se em casa, com alguns amigos; estão longe umas das outras*. É provável que o mesmo fenômeno poderia ser constatado na América, na Europa, nos domínios da cultura ou da civilização, e nos domínios, simplesmente, da vida e do mundo em geral.

É neste ponto, precisamente, que quero referir-me a uma das ilusões que dizem respeito diretamente à vida artística e teatral. Podemos ter a nossa própria

O ator Antoni Jaholkowski em exercício no **Teatro Laboratório Polonês** de Jerzy Grotowski - 1960

vida, nosso próprio passado diferente do passado dos outros. Alguns de nós experimentaram a miséria, a fome, o perigo da vida. Este foi, por exemplo, o caso de minha infância durante a guerra. Alguns de nós vieram de camadas sociais bastante baixas, outros, digamos, das camadas mais ricas, mas apesar de tudo, na nossa qualidade de pessoas que se ocupam de cultura, pertencemos inevitavelmente a certos círculos. Forçosamente, queiramos ou não, somos privilegiados. Em toda parte. Apesar de tudo que nos possa incomodar, apesar de todos os obstáculos, apesar de todas as forças das circunstâncias, somos, num certo sentido, privilegiados. E então, por sermos privilegiados, temos consciência pesada e dizemos a nós mesmos: *O que fazer para todos? O que fazer para ajudar uma grande quantidade de pessoas?* E se nos colocarmos essas perguntas sem estarmos conscientes de que é a nossa consciência pesada que está falando, podemos facilmente cair numa ilusão: em vez de criar, em vez de realizar mesmo dentro de nosso estreito círculo, que é precioso um relacionamento entre pessoas, se é isto que alguém quer, podemos acabar fazendo uma arte que será uma espécie de jornalismo, de arte da atualidade, e podemos acabar acreditando que isto vai acabar modificando a vida objetiva. Mas isto não modifica nada, pois a vida objetiva tem as suas próprias forças. A vida objetiva é mais forte. A arte do jornalismo se concretiza lá onde ela não é eficaz. Onde seria eficaz, ela não pode se concretizar. Não há como sair deste círculo vicioso; é preciso compreender isso. O resultado é que com muita facilidade arranjamos uma consciência limpa. Falamos em mergulhar dentro da multidão, mas esse mergulho é infrutífero, e então vamos alimentar cada vez mais ilusões dentro de nós mesmos. E quando alimentamos ilusões, num certo momento começamos a fazer concessões.

O ator Cieslak em cena de
Príncipe Constante
dirigido por Grotowski - 1965

A gente é vulnerável.

A força das circunstâncias existe em toda a parte no nosso mundo moderno. E em toda a parte existem obstáculos e dificuldades, se quisermos fazer algo que seja uma expressão plena e verdadeira de nós mesmos. Porque esta é a lei do mundo. Essa força das circunstâncias pode assumir diversas formas. Ela pode ser suave, ela pode ser cruel, pode ser hábil ou sem habilidade mas ela existe.

Para dar-lhes um exemplo: em certos países a arte é subvencionada, e portanto os artistas de teatro não têm preocupações no sentido de ganhar seu pão de todo o dia, ou seja, eles podem viver das subvenções que recebem. Nos outros países, onde a arte não é subvencionada, os profissionais de teatro se dizem obrigados a correr do teatro para a televisão, da televisão para o rádio, porque eles precisam ganhar a vida. Acontece que na minha terra a maioria dos atores faz a mesma coisa; e isto porque aquilo que recebem para viver não é suficiente para viver ricamente; e a fraqueza da natureza humana faz com que se queira viver num nível melhor, mais alto, ter mais posses; em vez de resistir a essas tentações de se dispersar e desconcentrar, prefere-se correr o risco. As pessoas preferem trabalhar em vários lugares, ter mil ocupações, e acabam trabalhando muito pouco em cima de seu próprio métier. E não é que não tenham de que viver, mas é porque não têm de que viver muito bem.

Essa mesma força das circunstâncias existe lá onde o nível da população é muito alto, por exemplo, nos Estados Unidos. Lá, o nível médio de vida é muito alto, como vocês sabem, e mesmo aqueles que se dizem pobres são relativamente ricos em comparação com os habitantes de outros países. Bom... mas eles se dizem pobres. Então, mais uma vez, coloca-se o mesmo problema: é muito difícil encontrar alguém que queira trabalhar por um longo período, renunciando completamente às outras ocupações, mesmo se já acumulou condições materiais suficientes para viver, mas viver num nível até certo ponto simples.

Bem entendido, eu estava me referindo a forças de circunstâncias que são suaves, que são unicamente materiais. Existem outras. Mas pode-se dizer que qualquer pessoa que quer fazer alguma coisa tem de enfrentar uma certa escolha, a escolha de saber o que se deve fazer. Não se pode nunca ter as duas coisas ao mesmo tempo. Não se pode nunca ter (ou, pelo menos, não se pode nunca correr atrás de) uma certa riqueza, uma certa melhoria no nível de vida, e, ao mesmo tempo, fazer aquilo que se gosta de fazer. Infelizmente, é preciso escolher. Ou felizmente, é preciso escolher. Acontece às vezes que se escolhemos aquilo que gostamos de fazer, acaba-se depois tendo também todas as outras coisas. Mas com igual facilidade pode-se também perder tudo. Tudo é frágil e provisório.

De qualquer modo, há necessidade de uma certa escolha

Os atores Zbigniew Cynkutis e Ryszard Cieslak em cena de **Akropoliis** do dramaturgo polonês Stanislaw Wyspianski, adaptado e dirigido por Grotowski - 1962

e, junto com esta, há a necessidade de uma espécie de ascese. Isto é inevitável.

Cheguei agora ao ponto em que se deve colocar a pergunta: o que é que a gente quer? E, certo que eu devo colocar a mim mesmo a pergunta: o que é que eu quero? Se eu me faço publicamente esta pergunta, o que é que eu quero, então há certas respostas que as pessoas esperam de mim: que eu quero modificar o mundo, que devo querer dar ao mundo mais justiça e mais bens, resolver os problemas de infelicidade ou da crueldade que existem no mundo. Em última instância, que devo simplesmente mudar a vida, a vida de todos. Mas isto é impossível. Eu não mudarei essas coisas. E se alguém quisesse mudar a vida de todo o mundo, esse alguém seria uma pessoa muito perigosa.

Em que medida podemos mudar a vida, eis a questão. É uma questão de eficiência; e se pudermos mudar a vida de um modo geral, devemos fazê-lo. Mas não se consegue fazê-lo através da arte. De qualquer maneira, existe a questão de saber até que ponto se pode, ao mudar a vida, mudá-la para melhor. No entanto, dentro de cada um de nós existe a esperança e a vontade de fazê-lo, mas é essencial sabermos que não é através da cultura que se realiza isso, quero dizer, não através de um caminho tão indireto como é o da cultura.

Através da cultura, é verdade, pode-se falar a propósito de modificações do mundo. Através da criação pode-se falar como mudar a vida, as estruturas, a civilização, como tornar o mundo melhor. Mas *falar a respeito* não modifica nada. Lamento.

Pode-se, então, fazer arte, ocupar-se de cultura, por causa de um certo prestígio que isso confere, e para criar uma imagem objetiva, um pouco mítica, de nós mesmos. Eu consegui isso em determinados momentos, quando apareceu um certo personagem chamado Grotowski, cuja imagem existe em diversos países, um personagem mítico, provavelmente alguém que descobriu um método eficiente no domínio da arte. Ele conhece a chave da criação, e em certos momentos pode fazer uma espécie de milagre profissional.

Este personagem não tem nada a ver comigo, mas tem a sua própria vida que me ajuda. Se ele não existisse, ninguém pagaria a minha passagem para eu vir para cá. Pode-se dizer que a bordo do avião que me trouxe havia dois passageiros: aquele personagem mítico, aliás digno de estima, e eu, que sou outro. Desembarquei como uma única pessoa. Mas, no fundo, ter construído esse personagem, não em plena consciência, quem sabe inclusive em plena inconsciência, foi, numa certa época da minha vida, uma coisa importante para mim. Eu tinha um forte medo de não existir - vocês entendem - e até mesmo, num certo sentido duvidava que eu fosse ser real. Então quis existir aos olhos dos outros. Primeiro, aos olhos dos meus colaboradores. Então me tornei um diretor muito rigoroso, que impunha as leis, as maneiras de trabalhar. A seguir, aos olhos da sociedade, de certos meios da sociedade. Eu quis me construir, sem me dar plenamente conta de que o estava fazendo, e acabei construindo. E quando terminei a construção, dei-me conta de que tudo isso já era uma história passada, que não me dizia mais respeito. E no fundo durante todo o período em que estava construindo o personagem eu estava procurando outra coisa. Exatamente quando me dei conta de ter construido o personagem, e que essa ação havia sido uma espécie de exorcismo em cima de mim mesmo, percebi também aquilo que na verdade eu estava procurando.

Devo voltar mais uma vez àquilo que é a imagem do mundo ou a imagem da nossa civilização em geral, e repetir de novo que existem as diferenças de circunstância e também, sempre, as forças de circunstâncias. Dentro do quadro dessas forças das circunstâncias, cada um pode começar por se ocupar de si mesmo, por querer viver de modo a estar de acordo consigo mesmo. Mas quem quiser fazê-lo na solidão, cairá numa espécie de auto-hipnose. Pode-se então pertencer a uma seita, fazer exercícios de meditação, partir para o deserto, romper todos os laços com os outros homens, e construir uma imagem, ou deixar sair de dentro de nós uma imagem de uma realidade que transcende a nossa realidade terrena, cotidiana. Podemos criar raízes nessa realidade e viver dentro dela. Mas, no fim, trata-se sempre de uma ilusão, porquanto sendo filhos da Terra, estamos condenados a viver na Terra. Porquanto tendo nascido no meio dos outros, estamos condenados a viver no meio dos outros. Para viver no meio dos outros, pode ser útil afastar-se dos outros, mas é preciso retornar.

Então, quando dizemos que através do terreno da cultura não se modifica a vida, pode-se responder que cada um pode modificar a sua própria vida até certo ponto; mas mesmo esta resposta não é exata, pois ninguém pode mudar a sua própria vida sem mudar a dos outros. As coisas estão sempre relacionadas.

É provável que uma fonte oculta que me conduziu durante anos, sem que eu a tivesse identificado, foi a necessidade de duas coisas. Por um lado, de ultrapassar a solidão. Ela pode existir em diversos níveis. Uma pessoa pode estar dentro de uma família e, não obstante estar cumprindo todas as tarefas que comporta a vida familiar, pode, infelizmente, sentir-se sozinha. Isto acontece. Numa enorme multidão pode-se estar só. Estamos condenados a uma certa noção de solidão, porque cada um de nós se forma a si mesmo. Quando queremos sair dessa solidão, dizemos: *vou ao encontro das pessoas, vou de encontro a todos os seres humanos*. É como se alguém dissesse: *gosto de todos os seres humanos*. E isto não é verdade. Porque se eu gosto de todos, como disse tão bem Dostoievski, não gosto de ninguém. Pouco me importa se alguém me ama, quando ele ama a mim, a um outro, a um outro e a um outro ainda. Isto equivale a uma espécie de indiferença. Não estar só significa encontrar seres semelhantes; procurá-los e encontrá-los.

Aqui se coloca o seguinte problema: é possível encontrar seres semelhantes a nós mesmos em outras culturas? Por um lado, as outras culturas encontram-se todas dentro dessa enorme esfera, dessa coisa vaga, mas ao mesmo tempo coerente que é a cultura moderna. Por mais complexas que sejam as suas raízes, todos nós pertencemos, apesar de tudo, a uma só cultura, no sentido mais amplo da palavra. Mas existem diferenças nacionais, existem mesmo diferenças continentais; todos nós sabemos.

Palestra de Jerzy Grotowski

Trabalhei com pessoas de diferentes nacionalidades e de diferentes culturas. A maior parte da última época de minha vida, nos últimos dez anos, passou-se nas estradas do nosso planeta, em diversos países, no meio de pessoas diferentes, e através de três diferentes maneiras de viajar: ou com um dos meus colegas, com o nosso grupo; ou, como agora, num certo sentido como um convidado oficial; ou ainda como um simples vagabundo que viaja de carona ou a pé, conhecendo assim uma verdadeira imagem do continente que quer ver.

Tendo trabalhado em diversos países acabei ficando com a seguinte impressão: as diferenças mais fortes que existem entre as pessoas das diversas nacionalidades e culturas são as diferenças que existem entre as convenções por trás das quais as pessoas se escondem. Vou dar-lhes um exemplo. Isto se passou numa época da minha vida quando eu era relativamente bem jovem ainda, e estava trabalhando na "Royal Shakespeare Company".

Quem me havia convidado e estava trabalhando como meu tradutor era uma pessoa de quem eu gosto e a quem estimo enormemente: Peter Brook. Antes do primeiro encontro com os atores ingleses da "Royal Shakespeare Company", Peter Brook me alertou para o fato de que para os ingleses eu era uma espécie de animal exótico. Eu vinha de um país longínquo, da Europa Oriental, e tinha um nome conhecido, mas ao mesmo tempo não era verdadeiramente alguém da casa, ou seja, da Inglaterra. Então num certo sentido, eu era um pouco vago, assim como, por exemplo, dervixe. Pode se ter muita estima por um dervixe, mas ele é um dervixe, não é um homem do nosso meio. Pode-se fazer uma recepção com um dervixe no meio do salão, mas ainda assim sabe-se perfeitamente que este é alguém que... bem... então Brook me disse: *É nos primeiros dias, nos três ou quatro primeiros dias, que as coisas vão se esclarecer. Eles vão pôr você a prova.* E foi o que exatamente ocorreu.

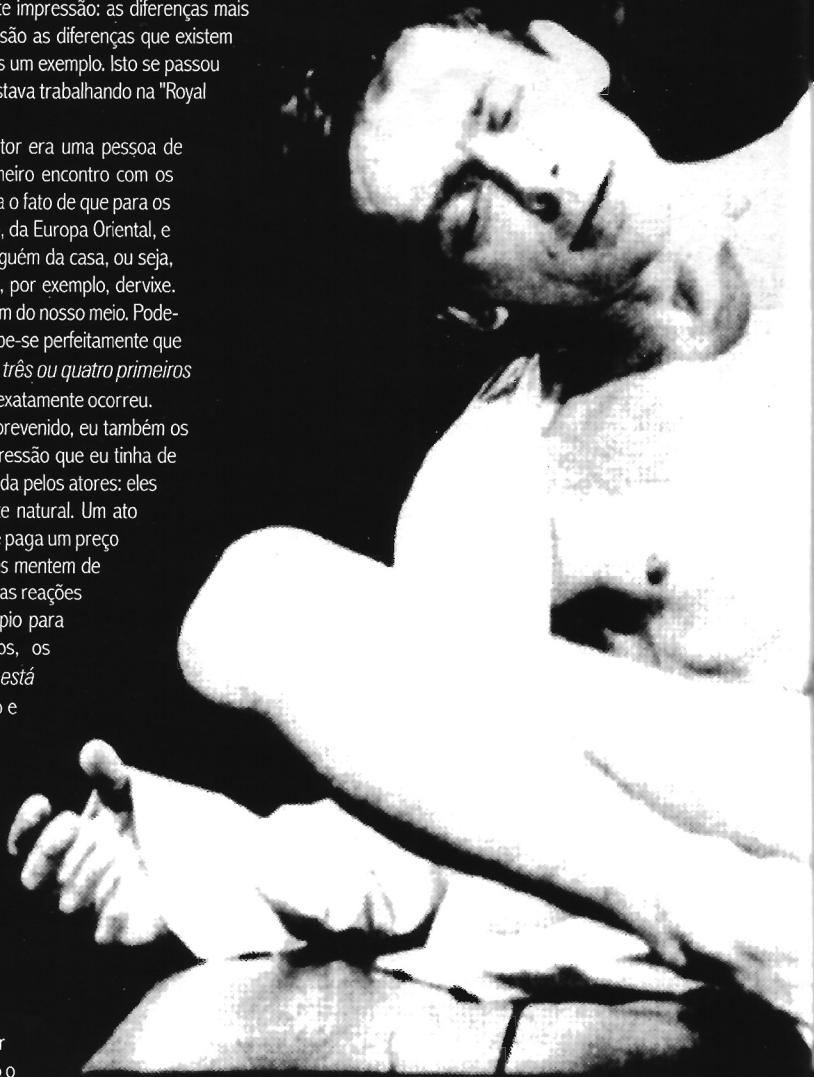
Eles me puseram à prova, mas ao mesmo tempo, como eu estava prevenido, eu também os pus à prova. E o resultado foi que o trabalho funcionou bem. Qual era a impressão que eu tinha de alguma coisa que fosse específica dos ingleses? Era a mesma que foi transmitida pelos atores: eles querem evitar o ato verdadeiro. Isto é uma coisa bastante humana, bastante natural. Um ato verdadeiro, um ato que engaja toda a nossa natureza, é uma coisa pela qual se paga um preço caro. A gente quer evitar isso. Prefere dar um jeito de outro modo. Então, eles mentem de maneira perfeita, quer dizer, são capazes de imitar os processos verdadeiros das reações humanas a tal ponto que seria necessário termos uma espécie de microscópio para descobrirmos que a coisa não é verdadeira. Mas quando descobrimos, os interrompemos, e dizemos: *Não, eu não estou acreditando no que você está fazendo*, então eles agem como kamikazes, mergulham de cabeça para baixo e fazem milagres. Eles têm uma certa maneira de se comportar a frio, com uma espécie de distanciamento. Se não sabem o que fazer, se não querem se revelar, então simplesmente se dominam.

Em muitos países de cultura latina se dá justamente o contrário. Para se esconderem, as pessoas se mostram espontaneamente; elas dizem: *nós somos sinceros, somos amistosos*; elas se tocam, se acariciam, conversam de maneira muito aberta, conversam a respeito de tudo, são todas muito indiscretas, porque transbordam de emoções. Esta é uma outra maneira de representar. Assim como para nos ignorar podemos nos distanciar, assim também, podemos procurar um tipo de espontaneidade produzida, fabricada.

Quando a gente está na França, percebe que lá o modo de se esconder consiste em intelectualizar. Você começa a dizer ou a fazer qualquer coisa, e logo o francês com quem você está trabalhando se põe a formular isso de uma maneira muito cartesiana, muito inteligente, faz muitas perguntas, e assim evita o ato verdadeiro.

Se vocês acreditam que com os poloneses se dá outra coisa, estão enganados. Os poloneses têm uma certa maneira que... para mim é difícil falar a propósito dos poloneses, é mais fácil falar dos outros. Mas tenho certa suspeita de que a maneira polonesa de se defender contra a sinceridade consiste em retardar, ou seja, as pessoas retardam o mais possível o momento de fazer coisas verdadeiras. É só no último momento que a gente dá o pulo do gato e então, muitas vezes, faz algo admirável. Mas quanto tempo e trabalho perdido até que isso se produza.

Há certos países onde uma certa disciplina imposta, externa, é importante. Quando trabalhamos com os alemães, devemos ser muito rigorosos, pois é justamente nesse rigor, nessa disciplina, nessa ordem que eles encontram a sua própria maneira de evitar a sinceridade.

Tudo isso me conduz a uma conclusão bastante importante. Apesar de todos os nossos condicionamentos, o que mais nos distingue são as maneiras de representar na vida real. Se pararmos a representação, o que é bem difícil e raro nos tempos que correm, teremos superado as diferenças. Estaremos ainda condicionados pela história, pelas nossas feridas, pelos nossos medos, pelas nossas esperanças. Mas, apesar de tudo isso, seremos semelhantes. Acontece que toda a civilização é uma grande formação de representações (e uso aqui o verbo representar no sentido inglês de *to act, to perform*). Vivemos representando papéis; o tempo todo representamos papéis. Então a maneira de representar papéis passa a pertencer à diferença entre culturas. Pois existem certas maneiras de representar papéis que não são aceitáveis em determinadas partes do mundo.

Consideremos um outro problema, que não é um problema de diferenças nacionais, mas um problema de diferenças entre sexos. Os homens e as mulheres têm a mesma facilidade de chorar. Têm as glândulas que constituem a fonte das lágrimas do mesmo modo. Para as pessoas que têm uma formação tradicional, os meninos quando enfrentam uma situação difícil não choram. As meninas choram. Por quê? Porque é isto que é aceitável. O menino, para evitar o ato verdadeiro, pode esconder-se numa espécie de furor, de irritação, de palavrório, de intelectualização, de procura de compreensão. A menina pode chorar. Numa sociedade tradicional, se um menino chora, as pessoas acreditam que isso não é normal, então é coisa reprimida, e ele passa a não querer mais chorar. Mas para as meninas, chorar é natural, então ela se esconde por trás das lágrimas. Na realidade, porém, trata-se unicamente de uma convenção.

Será que isso quer dizer que fora das convenções somos todos semelhantes? Não, somos todos diferentes. Mesmo dentro de cada sociedade e de cada país, somos todos diferentes uns dos outros. Então, se queremos encontrar as pessoas junto com as quais possamos superar a solidão, devemos provavelmente fazer-lhes duas perguntas. A primeira é: você quer parar de representar? E a segunda: você tem as mesmas necessidades que eu?

Aparentemente, tudo isso está muito longe do trabalho propriamente teatral, técnico. Na realidade, tudo que acabo de dizer é um produto direto das experiências artísticas. Houve na minha vida o período em que, para construir, como uma imagem forte, esse personagem mítico de metodólogo, eu quis dirigir, lançando mão da totalidade da criação. Veio depois um outro período, quando descobri que isso não passava de uma espécie de fraqueza, que se tratava de uma espécie de representação e de idéias preconcebidas. Comecei então a procurar aquilo que pode acontecer entre os seres humanos tais como são na verdade. Pode-se dizer que nesse período renunciei a ser criador eu mesmo, para dar aos outros a possibilidade de se tornarem criadores. Foi nesse período que apareceu o termo **teatro pobre**. Isso queria dizer: livrar-se de tudo, para que fique unicamente um ser humano frente a outro ser humano.

Isto, porém, conduz-nos a outras perspectivas. Dei-me conta de que existe uma espécie de moinho na vida, como direi, uma engrenagem que nos mói, que nos esmaga. Digamos que eu tenha realizado um espetáculo. A seguir, devo realizar um outro espetáculo, depois outro. Eles podem ser diferentes ou parecidos, mas eu devo conquistar sucesso, devo ter sempre os refletores concentrados sobre mim mesmo ou sobre o meu trabalho. No fundo, quanta tristeza nisso tudo. É como se a gente estivesse condenado a repetir sempre a mesma coisa. Um poeta, um verdadeiro *poeta* quero dizer, pode escrever quando lhe é possível escrever. Mas na profissão teatral, tal como ela existe, há essa obrigação contínua de produzir, produzir, produzir. Sentimo-nos obrigados. Então, numa certa época da minha vida eu disse para mim mesmo: não me sinto absolutamente obrigado.

Esta é uma história bastante complexa, e para não repeti-la vou fornecer-lhes apenas uma referência: podem pegar a "Drama Review" de junho de 1973, onde estão publicados quatro capítulos do meu segundo livro, a respeito desse período de transição no meu trabalho, sob o título "The Day that is Holy". Estes mesmos quatro capítulos foram também publicados pela "Gallimard" em 1974, sob o título "Jour Saint".

Eu me perguntei: o que é que eu estou procurando agora? (e quando digo *o que é que eu estou procurando*, uso com inexatidão essa palavra *eu*, porque há bastante tempo o meu papel dentro do grupo não é o de um condutor, e sim o de catalisador; então, quando falo *o que é que eu estou procurando*, quero dizer: *o que é que nós estamos procurando*).

Para se viver de maneira digna e honesta, ou, pelo menos, para se viver de modo a estar de acordo consigo mesmo, a gente precisa de um ponto de partida. Não se pode começar sem começo. Há um primeiro passo a ser dado e o ponto em que ele deve começar. Nós achamos que um lugar como o Instituto do nosso tipo, o Instituto

Palestra de Jerzy Grotowski

de pesquisas que temos, o Teatro-Laboratório, pode ser uma ocasião, um pretexto, uma espécie de núcleo a partir do qual poderíamos dar início a um certo tipo de experiência para se viver de acordo consigo mesmo. Colocamo-nos, com clareza, a pergunta: como evitar essas mentiras a que estamos condenados na vida cotidiana, ou seja, a representação de que falei.

Há muito tempo já, no nosso trabalho artístico propriamente dito, nós não vínhamos mais procurando como representar, mas como renunciar à representação. Mas agora, há quatro ou cinco anos, começamos a nos colocar a questão de como, fora mesmo do campo artístico, fora mesmo de um efeito ou de um produto artístico, evitar a representação, ou seja, evitar todas as maneiras de nos esconder uns dos outros, evitar de estar o tempo todo disfarçado, de usar máscaras, de usar armas, de estar o tempo todo dentro de um estojo (existe um conto do Tchekhov intitulado "O Homem no Estojo"). Estar o tempo todo dentro de um estojo é muito difícil evitar isso. É preciso um tipo de escolha recíproca de pessoas que inspiram confiança e que tiram o medo. É necessária também uma grande discrição, porque se a gente bate papo a respeito de tudo, não pode fazer nada de verdadeiro; pois se percebe, no momento de concretizar o ato, que este vai ser objeto de comentários em seguida. É preciso saber ficar calado, não dizer nada, prestar a atenção, observar a discrição recíproca, não julgar os outros; mas também apontar aquilo em que a gente não acredita, dizer: *nisso que você fez, eu não acredito.*

Conservamos o hábito de termos uma espécie de empreendimento público, aquilo que se pode ainda chamar de espetáculo. É uma ação que se passa entre nós, e que inclusive não é mais construída na base de uma peça (o que em si não é importante, porque poderíamos fazê-lo também na base escrita). Lá, as pessoas são aceitas apenas em função dos ingressos que compram, ou seja, por acaso. É um fruto público de alguma coisa que germina entre nós.

Mas fazemos também outras experiências, que acreditamos ser no fundo muito mais importantes. Trata-se da procura de um encontro entre seres humanos que se podem escolher mutuamente, sem que haja qualquer problema de ingresso, apenas o problema da recíproca, de procura de pessoas semelhantes a nós mesmos, dependendo das respectivas necessidades, e fora de quaisquer cogitações de nacionalidade. Isto se faz como a construção de um míssil de vários estágios. Ou seja, encontramos primeiro a consciência de como nos libertar do medo que torna a

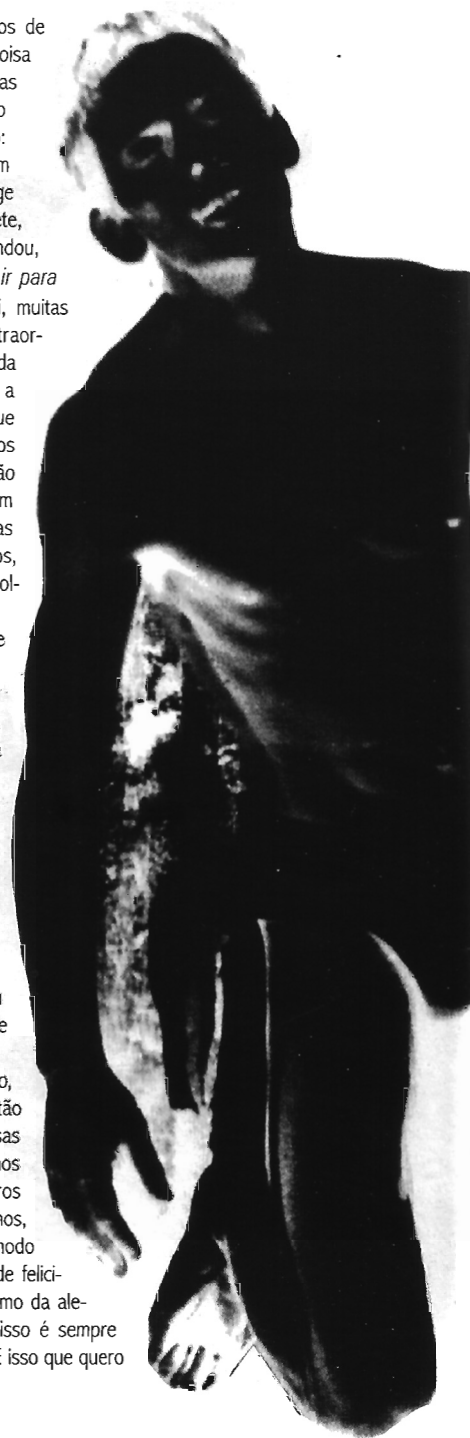
representação entre nós inevitável. Depois, como fazer para começar a verdadeira comunicação direta. A seguir, como ser ativo sem cair no caos. Depois, como chegar a uma total intimidade entre nós sem tratar ninguém como objeto sexual, o que é importante, porque se quisermos fazer esse tipo de pesquisa no nível de casamento grupal, tudo ficará falso. Deve-se saber muito bem manter o respeito pelo outro, e isso implica que não se considere o outro como objeto de utilização sexual. Se o conseguirmos, uma total intimidade, um completo despertar, uma maneira plena de nos revelar, se tornarão possíveis, porque não haverá, por parte de ninguém, o medo de ser utilizado. Também uma plena lucidez de espírito é necessária nesse tipo de pesquisa, precisamente porque estão em jogo forças inconscientes que emanam de nós e nos dominam. A gente não pode se deixar escravizar por estas forças. Elas são ao mesmo tempo benéficas e perigosas. Devemos estar totalmente lúcidos. Isto impõe uma outra condição: nada de drogas, nada de álcool no momento em que fazemos esse tipo de trabalho. Portanto, uma certa ascese é inevitável.

Vocês podem achar isso estranho, ou curioso, ou engraçado, mas eu acredito profundamente que o ser humano, pela sua própria natureza, foi criado para ser feliz. Pela nossa própria natureza, viemos à Terra para a experiência da felicidade que partilhamos com os outros. Esta felicidade será possível, se a busca dela for a mais forte tentação da nossa vida. Se não nos deixarmos flutuar como a folha ao sabor do vento, se não vivermos correndo de um lado a outro, se soubermos prolongar por muito tempo essa estrada que é a nossa busca, então poderemos tocar essa felicidade.

É provável que existem pessoas, posso mesmo dizer com certeza que elas existem, pois as encontrei na Ásia por exemplo, que são capazes de encontrar a felicidade na comunhão, ou na comunicação, ou digamos, na comunidade com um ser sobrenatural que podemos chamar de Deus. Pessoalmente, ateu que sou, acho que posso encontrar isso unicamente num ser humano, se o estimo e se não quero usá-lo. Pode-se dizer que um outro ser humano é como uma espécie de canyon, é como na montanha, onde existe um muro e existe o canyon, e este é um outro ser humano. Quando atravessamos o verdadeiro encontro, na saída existe uma espécie de felicidade, de alegria, de plenitude e de serenidade. Mas a gente não atravessa esses encontros de uma maneira unicamente espiritual, quero dizer: mística, no sentido de desencarnada. Só podemos ingressar neles tais como somos: com a nossa carne, nosso corpo, os nossos sentidos; devemos ter coragem de nos aproximar de um outro ser humano tais como somos; como seres humanos, no sentido total da expressão.

Todos nós, ou muitos de nós, sonhamos com uma coisa como essa. É como o sonho das ilhas bem-aventuradas, o sonho do paraíso perdido: sempre o procuramos em algum lugar ou em algum tempo longe de nós. A gente vai para o Tibete, ou para o Nepal, para Khatmandou, ou para Índia, porque isto é *ir para algum lugar.* Eu também fui, muitas vezes. Encontrei coisas extraordinárias, mergulhei na escória da vida; foi uma aventura, valeu a pena fazê-lo. Mas é claro que sempre levei comigo todos os meus problemas, porque não existe nenhum Tibete, nenhum país exótico, nenhum país das maravilhas, fora de nós mesmos, só nós mesmos podemos resolver nossos problemas.

Ou então a gente procura a solução atrás de nós, dizendo que devemos retornar a vida próxima da natureza, como se não estivéssemos já completamente formados pela civilização. Certo, podemos voltar à natureza, mas todos os nossos condicionamentos, com toda a necessidade que temos de certos objetos, de certas facilidades, de certas maneiras de comunicar: bem ou mal, para vir até aqui eu paguei o avião, não viajei de fragata.

Mas, apesar de tudo, existem sempre solução que estão na nossa frente. São essas coisas difíceis de definir, que podemos experimentar nos verdadeiros encontros com os seres humanos, e que poderíamos chamar, de modo não muito válido nem exato, de felicidade, de alegria, é mais próximo da alegria; apesar do fato de que isso é sempre provisório, frágil e vulnerável. É isso que quero

dizer quando falo que um outro ser humano pode ser uma espécie de canyon, é isso que quero dizer quando falo que é como seres humanos totais que podemos aproximar-nos dos outros.

Existe nisso tudo ainda um outro aspecto: o olhar. Quase nunca olhamos para o outro de modo verdadeiro, que dizer sem segundo pensamento, sem julgamentos, sem comparações. E isso ocorre não apenas em relação aos seres humanos: vamos ver uma floresta, e vemos uma árvore, e pensamos: ela pertence a uma espécie de árvores que já vi nesse ou naquele lugar e não vemos a árvore. Um dia, na minha vagabundagem pela Ásia, encontrei um homem de origem mongólica, que foi criado durante toda a sua vida no deserto. Passamos algum tempo juntos na estrada vagabundeando (quando digo "vagabundeando", quero usar o sentido direto da palavra: viajando não como turista, mas de modo diferente; esta é uma diferença importante). Um dia, ele me contou como foi que viu pela primeira vez uma árvore. Lá onde ele se criara, não existiam árvores; só planta, uma espécie de mato, mas nenhuma árvore grande. Quando, pela primeira vez, saiu do lugar onde havia nascido, estava com mais ou menos 17 anos de idade. Estava a cavalo, dirigiu-se para um determinado lugar, orientando-se pelo Sol, e viu um ser estranho que surgiu na frente: era uma árvore. Como nunca havia visto antes, teve impressão de que ela estava indo à sua direção, estava em movimento, estava se mexendo; então, ele se pôs em fuga. Foi então que ele viu a árvore, e olhou para ela.

Com o olhar para um outro com este aspecto de *nunca antes*, este aspecto momentâneo, instantâneo, com essa atenção que não comporta nenhum julgamento, mas que é imediata: você é tal como você é? Só se o outro não se esconder, em nenhum sentido da palavra, quer psíquico, corporal ou carnal; e se nós mesmos não nos escondermos. De que modo, então, ver o outro, como olhar, como olhar para ele? Com todo o nosso ser, não apenas com os olhos, como se estivéssemos vendo pela primeira vez. Se pudermos fazer isso e é isso que eu chamo olhar teremos uma revelação. É como se um crente estivesse encontrando Deus.

No momento em que o verdadeiro encontro se torna possível e esse momento pode existir apesar desse movimento ser provisório, toda a natureza humana se desencadeia. Não há o problema das impulsões de corpo, não há limites para as forças do corpo, para a voz. Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, há uma espécie de lucidez que é imediata; é como sair de uma caverna em pleno dia, é como ver o mundo pela primeira vez, em todas as suas cores, em tudo aquilo que é palpável, tangível, em toda a sua presença. É provável que certos seres humanos só possam experimentar isso em relação a um fenômeno da natureza. Eu, unicamente em relação a fenômenos humanos. A natureza é uma grande coisa, mas o que desencadeia em mim essa possibilidade é sempre outro ser humano. Se ele procura como eu, se ele não se esconde, se está disposto a assumir os riscos, se vai ao encontro com a uma coisa derradeira, podemos dizer a nós mesmos: *talvez vamos morrer neste momento*. E talvez não se trate de uma metáfora, e se morrermos, tudo estará bem. Quando digo isso, vocês podem acreditar que uso metáforas e símbolos, mas estou dizendo o que sinto, de modo direto.

Quando se chega a esse ponto o teatro não conta mais como o principal, como objeto. Sem dúvida, desse tipo de pesquisa pode resultar um produto público, e mesmo, num certo sentido, deve resultar de vez em quando, porque não devemos ficar fechados num só grupo, fazendo uma espécie de conspiração contra o mundo. Por outro lado, mesmo nessa busca que não se baseia nos princípios do produto público devemos aceitar um certo número de pessoas de fora, precisamente para que não fiquemos trancados.

Tudo isso tem certos aspectos de paradoxo, também porque pode-se dizer que a experiência comporta uma certa noção de vida em comunidade, mas comporta igualmente uma necessidade da gente se afastar, se dispersar, não estar em comunidade. Para nos encontrarmos verdadeiramente, devemos nos afastar. Para conservarmos a curiosidade recíproca, cada um deve ter também a sua vida particular, enraizada nas condições cotidianas, a sua família, a sua casa, as suas aventuras pessoais. No fundo, é como um tipo de equilíbrio entre a vida cotidiana e aquilo que a ultrapassa. Aquilo que ultrapassa a vida cotidiana é como o lar. É o que dá forças, é o que dá coragem, apesar de todas as forças das circunstâncias.

Para terminar esta explicação que, bem sei, é extremamente subjetiva, devo pedir desculpas, porque não tenho nenhum método a ensinar, não tenho nenhum conselho a dar aos outros, e não quero ter discípulos, pois ter discípulos é uma coisa que incomoda. O que procuro são os próximos, os que são próximos de mim em função das necessidades. Não procuro criar nenhum mito. Então para evitar o blá-blá-blá como dizem os franceses metodológico-técnico, prefiro abordar o assunto tal como sinto, como a coisa mais importante da vida. A coisa é subjetiva, mas há muitas pessoas que carregam dentro delas os mesmos sonhos, e dizem que o sonho não pode ser realizado. Aqui está: talvez uma boa razão para se chegar num lugar seja para afirmar que o sonho pode ser realizado. Porque ele pode ser realizado. É provisório, é frágil, mas pode ser realizado. Talvez uma boa razão para se chegar num lugar seja para encorajar. Se tenho alguma mensagem para os outros é o encorajamento, unicamente.

Depois de eu ter dito tudo isso, podem perguntar-me: você acredita, então, no homem, no ser humano? Não em todos. Você gosta dos outros? Não de todos. Você procura um encontro com cada um dos que procuram? Nem sempre. A gente se encontra de acordo com as necessidades, mas não é indiferente com quem a gente não se encontra. Na própria noção da escolha, que num certo sentido é cruel, existe a gravidade da escolha. Será que levo dentro de mim uma certa fé naquilo que disse? Aquilo que disse foi experimentado. Não se trata de teoria preconcebida, tive suficientes experiências em torno de tudo isso. Mas estas experiências me mostraram que o encontro é sempre fraco - no sentido de provisório -, frágil e vulnerável. Trata-se de uma esperança? É alguma coisa entre experiência vivida, entre certas práticas realizadas, e a grande esperança de se permanecer fiel a elas. É uma grande tentação que me carrega, e ao mesmo tempo creio que cada um deve ficar fiel a uma única grande tentação. Se quisermos ter muitas tentações diferentes, e se considerarmos todas como da mesma importância, não faremos nada de significativo na vida.

Sem dúvida, a alegria, em certos lugares e momentos, quer dizer riso. Mas pode-se rir e estar profundamente infeliz. Existe uma publicidade. Na nossa época, existe para as pessoas uma certa obrigação de se mostrarem à vontade, de estarem felizes, de sentirem prazer. Mas a felicidade é uma coisa extremamente difícil. E a estrada que leva a ela exige grandes esforços e muito rigor. Existe, ainda, uma grande lucidez nas circunstâncias. Se temos no nosso coração a esperança de realizar alguma coisa que deva ser plena, verdadeira, pura e portanto fantástica, então devemos ser muito realistas nos detalhes cotidianos do nosso comportamento, para não sermos devorados pelo mundo. Mas, apesar de tudo, nosso sonho pode ser realizado. Podemos encontrar essa felicidade, esse canyon, essa encarnação e esse olhar de que falei, e esse encontro ultrapassa de longe os problemas do teatro como estrutura. Pode ocorrer no terreno do teatro como pode ocorrer num outro terreno, é mais importante do que toda a criação e ao mesmo tempo, paradoxalmente, freqüentemente é muito criativo. Mas só se não procurarmos ser criativos.

Como morrer sem estar incomodado pela sua vida? Como morrer sem ter vergonha daquilo que fez? Quantos tabus é preciso superar antes de poder morrer sem sentir vergonha? Isto também é um paradoxo.

Era tudo que tinha a lhes dizer.

O AUTOR Como PRODUTOR

Palestra realizada durante o Seminário
"Arte e Cultura na Formação de Quadros do MST",
Julho/2005.

Iná Camargo Costa,
assessora da Brigada de Teatro Patativa do Assaré/MST,
professora de Teoria Literária, autora do Livro
"A Hora do Teatro Épico no Brasil".

Este ensaio foi apresentado por Walter Benjamin em Paris em 1934 num encontro com escritores interessados em discutir os novos problemas colocados pelo avanço do fascismo. Benjamin estava foragido na França enquanto Hitler prendia e matava militantes comunistas e socialistas na Alemanha. A epígrafe do texto já anuncia o principal desafio: trata-se de ganhar os intelectuais para a causa operária, fazendo-os tomar consciência da identidade entre suas inquietações espirituais e suas condições de produtor.

Na Europa debatia-se engajamento por oposição a autonomia do artista. Os liberais afirmam que se o escritor se engajar, isto é, se envolver com a causa dos trabalhadores, ele perde a autonomia, ou a liberdade, que é sinônimo. Um marxista como Benjamin sabe que esta autonomia só está assegurada ao escritor que se vende ao mercado, isto é, que se submete às exigências do mercado. E por isso pode ser tudo, menos liberdade.

Mas naquele debate ele não tinha necessidade de desenvolver este ponto, porque já estava conversando com escritores engajados. Trata então dos problemas que os escritores engajados precisam enfrentar, pois não é verdade que a simples adesão à causa já assegura a qualidade de suas obras. Para ele, é preciso exigir **qualidade** da obra que adere à tendência revolucionária, pois a tendência política correta inclui uma tendência literária.

Um primeiro passo para tratar dialeticamente do problema consiste em inserir a obra literária no contexto das relações sociais vivas, que são determinadas pelas relações de produção. Deve-se então perguntar qual é a relação de uma obra **nas** relações sociais de produção de seu tempo. Uma obra pode estar de acordo com elas, submeter-se criticando, submeter-se endossando e até mesmo fazendo apologia: nestas hipóteses ela é regressiva. Mas ela pode pretender revolucionar as relações de produção. Como se pode ver, só esta pergunta já dá muito o que pensar e no entanto mal começamos a tratar do problema.

A pergunta que nos leva ao que interessa é sobre a função da obra nas relações de produção literária de seu tempo. Esta pergunta conduz à **técnica** literária e permite determinar melhor a relação entre tendência política e qualidade literária, pois a tendência literária pode consistir num desenvolvimento progressista ou regressivo da técnica literária.

Um exemplo radical de escritor que imprimiu desenvolvimentos progressistas à técnica literária foi dado por S. Tretiakov, que usa a distinção entre escritor informativo e operativo dos militantes da Frente de Esquerda das Artes, a LEF, que foi criada logo depois da guerra civil e da qual ele fez parte. O escritor informativo escreve para jornais, ou escreve romances, poemas, como faz qualquer escritor ou jornalista: elabora informações com as técnicas de escrita que conhece e dá a seus escritos a forma que cada veículo pede. Se for para jornal, escreve notícias, crônicas, contos e, se for para livro, escreve romances ou faz reunião de poemas, contos, etc. Com a revolução, escritores como Tretiakov, Maiakóvski, Pasternak, entre outros, se transformaram em escritores operativos, pois entenderam que, antes de noticiar os acontecimentos, precisavam ajudar a produzir esses acontecimentos. Assim, o escritor operativo combate antes de relatar, participa ativamente dos processos ao invés de apenas testemunhar. De 1919 a 1921 (durante a Guerra Civil), Maiakóvski trabalhou na agência de Correios e Telégrafos de Moscou, para dar apenas um exemplo. A partir de 1923, Tretiakov colaborou ativamente, assim como Maiakóvski, com o grupo de agitprop Camisas Azuis, escrevendo peças, inclusive. E no ano de 1928, durante a luta pela coletivização das fazendas, Tretiakov escreveu panfletos para convocar comícios, ajudou a escrever boletins, participou de coletas de fundos, fez campanha corpo-a-corpo para convencer camponeses a aderirem ao projeto, trabalhou em salas de leitura, criou jornais murais, ajudou a fazer jornais, redigiu reportagens para Moscou, introduziu rádio e cinema itinerantes e assim por diante. Depois escreveu um livro, cujo título em português seria "Os generais", no qual conta tudo e este livro foi útil em outros processos de organização de fazendas coletivas. (É preciso notar que a experiência de Tretiakov corresponde ao deliberado pelo Congresso do Partido em dezembro de 1927. Tratava-se, neste momento, de ganhar os camponeses para a causa da coletivização. Este processo foi atropelado por uma deliberação do Comitê Central de novembro de 1928, depois ratificada por uma Conferência do Partido, de abril de 1929, quando foi adotado o programa da **coletivização forçada**, do qual Tretiakov não participou por divergir do método brutalista. Em dezembro de 1938 ele foi preso e Brecht, que era seu amigo, registrou em seu diário em janeiro de 1939 que ninguém mais tinha notícias dele...).

Para quem pensa literatura sem levar em conta as relações de produção, Tretiakov realizou trabalhos de agitação, propaganda e jornalismo que não têm nada a ver com literatura. Mas, para um materialista, ele fez literatura o tempo todo, assim como Maiakóvski fez poesia e artes plásticas quando trabalhou nos telégrafos.

Walter Benjamin escolheu o exemplo de Tretiakov para mostrar o quantoo horizonte dos escritores (e demais trabalhadores intelectuais) deve ser ampliado. À luz da realidade técnica, é preciso atualizar todos os conceitos que temos sobre formas e gêneros literários se estivermos interessados em encontrar as formas de que precisamos para a energia (ou força produtiva) artística de nosso tempo, que está reprimida pelo capital. É preciso lembrar que todas as formas são históricas: surgiram e desapareceram segundo as necessidades de seu tempo. Romances, por exemplo, nem sempre existiram e não precisam necessariamente existir no futuro. Assim como tragédias e grande poesia épica não existem mais, romances e outras formas que conhecemos hoje podem muito bem desaparecer. Por outro lado, formas que já foram muito importantes e hoje são desvalorizadas podem voltar a ter importância, como o comentário (que é o nome técnico da palestra e deste texto que lhe corresponde) ou a tradução (da qual este texto depende, pois o original é em alemão, que não entendo). O pastiche é outra forma que pode voltar a ser valorizada, assim como a paródia e a sátira. A retórica, que ninguém mais leva a sério, deixou marcas importantes na literatura antiga. Conhecer suas técnicas pode ser útil para nós, tanto nas práticas políticas quanto nas artísticas. Na militância política, aprendemos na prática técnicas de persuasão que são conhecidas desde a antiguidade. Aprender a identificá-las é um ganho tão grande quanto saber qual a melhor técnica para plantar uma semente.

O horizonte das observações de Walter Benjamin é a idéia (materializada na revolução soviética) de que estamos vivendo um vasto processo no qual as formas literárias estão se fundindo e nele muitos dos contrastes a partir dos quais fomos

habituados a pensar podem não só deixar de ser relevantes como até mesmo atrapalhar as nossas iniciativas. Segundo esses contrastes, ciência e literatura, crítica e produção original, cultura e política hoje estão separadas, sem ligação ou relação de qualquer tipo. No entanto, nos jornais esta confusão de gêneros está plenamente instalada. Seu conteúdo é organizado segundo a impaciência do leitor. É a impaciência do político esperando por uma informação, ou do especulador procurando uma dica para investir. Mas por trás da impaciência destes leitores privilegiados está a impaciência do excluído, que ainda pensa ter o direito de falar dos seus interesses. Há muito tempo as redações sabem explorar o fato de que nada liga mais o leitor ao jornal do que esta impaciência, que reclama todos os dias alimento novo. As redações a exploram abrindo constantemente espaços para perguntas, opiniões e protestos do leitor. Por este mecanismo, a assimilação sem critério dos fatos se alia à assimilação sem critério dos leitores que, por sua vez, se sentem imediatamente elevados à condição de correspondentes. Este é o processo de assimilação do leitor pela imprensa liberal.

O reverso deste processo aconteceu na União Soviética durante o período revolucionário do qual Tretiakov participou, principalmente durante as experiências do Teatro-Jornal, o agitprop dos Camisas Azuis. Foi eliminada a diferença entre escritor e público (e entre teatro e jornal, ficção e documentário, etc.), que a imprensa (a indústria cultural) burguesa mantém artificialmente. O leitor soviético estava sempre preparado para se tornar também escritor. Na imprensa soviética, o que a literatura perdeu em profundidade, ganhou em fôlego e ampliação de horizontes. O leitor de jornal, como especialista em sua área de trabalho, passou a ter acesso à autoria. O próprio trabalho tomou a palavra e escrever sobre o trabalho passou a fazer parte da qualificação para o trabalho. A autoridade para escrever deixou de ser fundamentada em treinamento especializado e passou a ser um aspecto de uma experiência politécnica, isto é, converteu-se em patrimônio comum. O resultado, ainda que temporário, foi que a imprensa, exatamente o lugar em que a palavra está mais degradada na sociedade capitalista, transformou-se no espaço onde se realizou uma operação de resgate. Em outras palavras: na experiência soviética verificou-se o processo de fusão dos gêneros. Além de ultrapassar a distinção entre ensaístas e ficcionistas, pesquisadores e repórteres, foi superada a distinção entre escritor e leitor.

É por isso que uma análise do escritor/intelectual como produtor tem que partir da imprensa. Ela é uma referência decisiva porque no capitalismo o jornal não é um meio de produção válido na mão do escritor; ele pertence ao capital e desta condição decorrem as dificuldades do escritor. Por isso Balzac, no início do século XIX, escreveu que a imprensa não é tão livre quanto o público imagina ou se supõe quando alguém proclama a **liberdade de imprensa**. Ela é muito mais hipócrita do que se pensa. Para sua vergonha, diz Balzac, a imprensa só é livre diante dos fracos e das pessoas isoladas. Este é o problema: do ponto de vista da técnica, a posição mais avançada a ser ocupada pelo escritor é o jornal, que é controlado pelo inimigo. É por isso que o escritor tem tanta dificuldade para compreender seu condicionamento social, seu arsenal técnico e suas tarefas políticas.

Na Alemanha dos tempos de Benjamin havia muitos escritores simpatizantes do socialismo, mas apenas teoricamente, pois eles não eram capazes de perceber a sua própria situação de trabalhadores sem meios de produção, de pensar a sua própria relação com a técnica. Eles faziam parte da chamada intelectualidade de esquerda e foram responsáveis pelos grandes movimentos literários dos anos 20, os da República de Weimar. Walter Benjamin trata de dois casos para demonstrar que o engajamento político pode parecer muito revolucionário num texto, mas funciona de modo contra-revolucionário enquanto o escritor só é solidário espiritualmente com o proletariado, mas não enquanto produtor; isto é: não se enxerga como proletário. Esses movimentos ficaram conhecidos como "ativismo" e "nova objetividade".

Para Benjamin a marca fundamental dos militantes do ativismo é acreditar que eles são **homens de espírito** e o que vale é a capacidade de ser racional, de produzir bons argumentos. Não que isto não seja importante, nem desejável, mas não é suficiente. O mais importante em política, disse Brecht, é a arte de pensar na cabeça dos outros. Os ativistas desqualificavam intelectualmente os trabalhadores organizados e suas direções alegando que eles **pensavam deficitariamente**, isto é, que não sabiam pensar nem escrever. A atitude política mais radical dos adeptos do ativismo foi o **pacifismo** contra a primeira guerra mundial. Mas como eles se limitaram a **escrever** contra a guerra, o resultado prático foi nulo. Quem fez a avaliação mais conseqüente deste movimento foi Trotski, que escreveu: quando os pacifistas ilustrados tentam acabar com a guerra por meio de argumentos racionais, eles são simplesmente ridículos. Quando as massas armadas começam a expor os argumentos da razão contra a guerra, entretanto, isto significa o fim da guerra.

Walter Benjamin questiona até mesmo as declarações a favor do socialismo que fazem os ativistas, pois percebe nelas uma posição contrária à luta de classes e contra a revolução proletária. Um deles chegou a escrever que da luta de classes exacerbada e assassina pode decorrer a justiça, mas não o socialismo. Para Benjamin, este lugar, por assim dizer, **ao lado** do proletariado, equivale a reivindicar a condição de **padrinho ideológico**, sem compromisso real com a luta. Como já ficou dito, em outras palavras, se o intelectual entender qual é a sua própria posição no interior do processo produtivo (no qual, como o trabalhador manual, **também** não possui os meios de produção), ele saberá qual é o seu lugar na luta de classes. Nada nem ninguém podem impedir que ele escolha o lado do inimigo, mas é possível impedir que ele se engane a seu respeito, desfazer as ilusões que ele cultiva sobre si mesmo e sua situação objetiva. O verdadeiro desafio foi colocado por Brecht: não abastecer os meios de produção sem tentar modificá-lo num sentido socialista. Isto implica procurar a inovação técnica, não a espiritual, significa lutar pela libertação dos meios de produção intelectual.

O outro movimento, a "nova objetividade", limitava-se a abastecer os meios de produção. A experiência mostrou que o aparato burguês de produção e publicação tem a capacidade de assimilar, e mesmo de difundir, uma espantosa quantidade de temas revolucionários sem pôr seriamente em questão a continuidade de sua própria existência, ou da classe que o controla. Isto continua sendo verdade mesmo quando os meios de produção estão nas mãos de burocratas, inclusive os socialistas. Burocrata é quem se recusa a modificar o meio de produção para tomá-lo da classe dominante na luta pelo socialismo.

Foi este movimento que lançou na Alemanha a moda da reportagem, a começar pela fotográfica. O desenvolvimento técnico da fotografia pautado pelo interesse do capital mostrou que **tudo** pode ficar belo no sentido burguês. Até a miséria mais abjeta captada pela câmera tecnicamente melhor desenvolvida, segundo as convenções de beleza que estiverem na moda, ou de acordo com a ideologia dominante, se torna objeto de fruição, isto é, mercadoria, artigo de consumo. Mas a fotografia pode ter suas funções modificadas por dentro se as técnicas da moda forem usadas **contra o capital** e, portanto, com uma perspectiva política. A transformação da miséria em objeto de fruição por meio da fotografia é um exemplo extremo do que significa abastecer um meio de produção sem o modificar. Modificá-lo significaria destruir as barreiras e as contradições que inibem a força produtiva dos artistas e intelectuais. Para isso, fotógrafos e editores de jornais e revistas precisariam superar a divisão do trabalho intelectual, pois a sua compartimentação em especialidades e hierarquias só interessa à burguesia. Mas para isso é preciso também ultrapassar as barreiras que separam o trabalho manual do intelectual.

Enquanto os fotógrafos transformaram a miséria humana em mercadoria, os escritores da nova objetividade foram mais longe: transformaram a **luta contra a miséria** em mercadoria, em objeto de consumo. Nessa literatura, a luta política deixa de ser motivo engajado de decisão e se transforma em objeto de confortável contemplação. A luta deixa de ser força produtiva, meio de produção, e se transforma em mercadoria.

Estes escritores (todos de esquerda!) não são produtores, são agentes ou burocratas que fazem grande ostentação de sua pobreza. No entanto falta a eles chegar à consciência do quanto precisam ser pobres para começar tudo de novo, para entender que não se trata mais de fabricar **obras primas**, que continuarão sempre sendo mercadorias. Esta perspectiva tem que ser abandonada em favor da produção de obras que tenham uma função organizativa muito antes e muito além de se tornarem obras acabadas. E não se trata de confiná-las à condição de meras peças de propaganda. Só o engajamento não basta; o que importa é o que as convicções fazem do escritor. As opiniões interessam, e muito, mas a melhor das opiniões é inútil se não torna útil o seu portador.

O escritor que não quer ser agente ou burocrata tem que também ter a

atitude do professor. Um escritor que não ensina seus leitores a também serem escritores não ensina a ninguém. A obra precisa obrigar o meio de produção a melhorar e trazer mais consumidores para o processo de produção, transformar os leitores em colaboradores. O escritor precisa orientar outros produtores; colocar à disposição deles os mais avançados meios de produção.

Walter Benjamin tem em mente como modelo o teatro épico de Brecht, escritor que nunca se iludiu sobre a diferença entre ter nas mãos os meios de produção e o meio de produção possuir o artista. A luta de Brecht contra o teatro convencional não se limitou ao desenvolvimento de outra dramaturgia, outra forma de dirigir, de interpretar, e de uma teoria que expõe os conceitos de teatro épico, didático, dialético. Brecht entendia que o teatro convencional (comercial, burguês) é um complexo aparato, com exércitos gigantescos de comparsas e efeitos extra-refinados de palco, usado contra os produtores. Durante os anos 20, entre outras manobras ideológicas, os proprietários deste teatro tentavam induzir os produtores a uma concorrência inútil com o cinema e o rádio. Para Brecht (e para Benjamin), a alta cultura, representada por este teatro, e o entretenimento, representado pelo teatro ligeiro, pelo cinema e pelo rádio, são complementares. Já o teatro épico, que sabe qual é o seu lugar na luta de classes, ao invés de competir com os novos meios de produção, tenta aprender com eles. Este diálogo com os novos meios de produção é parte da luta do teatro épico, que assume o desafio de se colocar à altura do atual desenvolvimento técnico do cinema e do rádio.

É por isso que o teatro épico recusa o grande palco italiano e todos os equipamentos que estão a serviço da grande mentira ideológica do drama burguês. Para o teatro épico interessa o pódio, a plataforma, a tribuna. Renuncia aos enredos complexos em favor do exame de processos contraditórios, de modo a estimular a *percepção e a capacidade de raciocinar dialeticamente*. Adota a *montagem, técnica* disseminada pelo cinema, o rádio e a imprensa. É justamente a técnica da montagem que permite chamar o teatro brechtiano de teatro épico.

O objetivo do teatro épico é também construir uma ação, como queria Aristóteles, só que não mais uma **ação dramática** como manda o teatro burguês, comercial e ilusionista. Seus meios são infinitamente mais modestos, assim como a sua finalidade. Em lugar de alimentar o público com sentimentos (mesmo o de revolta), o teatro épico quer que este perceba como estranhas as condições em que vive e para isso quer distanciá-las, de maneira duradoura, por meio do pensamento crítico. Para isso, o melhor ponto de partida é o riso: as contrações do diafragma geralmente oferecem melhores condições para o pensamento do que as contrações da alma. O teatro épico só esbanja na oferta de ocasiões para o riso.

Finalmente, é bom não nos esquecermos de que a solidariedade dos especialistas com o proletariado não é imediata, pois nem mesmo a proletarização do escritor faz dele um proletário. Através da educação a burguesia pôs à disposição do escritor um meio de produção que o torna solidário a ela e, pelo privilégio educacional, ela é solidária a ele. Mas o escritor deve ser lembrado de que a luta revolucionária não se trava entre capitalismo e inteligência e sim entre capitalismo e proletariado.

DEBATE

Como enfrentar o problema dos artistas que reclamam liberdade individual?

Começando pela adaptação da teoria do conhecimento de Kant, podemos definir que **Eu**, primeira pessoa verbal, corresponde à representação que fazemos de nós mesmos em situação de conversa para nos diferenciar dos nossos interlocutores. Assim, indivíduo é a representação que cada um faz de si mesmo para se diferenciar dos outros. Na sociedade burguesa esta representação passou a corresponder à figura do homem de negócios, o empreendedor, o pai de família, o sujeito da livre iniciativa. Esta é a figura histórica que está por trás da idéia que todo mundo tem quando pensa em indivíduo. É só pensar um pouco para perceber que ela exclui pobres, mulheres e crianças, e portanto que à primeira pessoa do discurso não corresponde o conceito de indivíduo. E depois ela já não vale mais nem mesmo para os homens de negócios, pois todos eles fazem parte de um coletivo que Marx chamou de agentes do capital.

Artistas caíram e até hoje continuam caindo na conversa de que são indivíduos livres. Para a maioria das artes isso nunca foi verdade, como é o caso da arquitetura, da música, da dança e do teatro. Durante um período da história, principalmente no início da era burguesa, foi possível a poetas e escritores se enganarem a esse respeito, mas com a industrialização da literatura, fato consolidado no início do século XIX, com o surgimento da grande imprensa e da indústria de livros (Alexandre Dumas, por exemplo, ganhava dinheiro à custa dos escritores-operários que escreviam os romances que ele assinava), a idéia da livre criação literária também se tornou um mito. No século XX, o aparecimento da indústria cinematográfica liquidou qualquer possibilidade de se pensar em criação individual livre de qualquer determinação exterior. O rádio e a televisão apenas levam às últimas conseqüências a lógica da industrialização e do trabalho coletivo alienado tal como o cinema o explora desde que os pioneiros descobriram que podiam ganhar um dinheiro fabuloso projetando filmes para os pobres que não podiam pagar ingressos para espetáculos teatrais.

Mas, tendo em vista a ideologia dominante em nossa sociedade, artistas tendem a recusar a idéia de que quando estão criando participam de um trabalho coletivo: poetas, por exemplo, nunca se perguntam sobre a quantidade de pessoas que contribuíram em seu aprendizado da língua em que escrevem seus poemas. Eles não aceitam aquilo que Marx definiu no "Capital" como o **trabalho geral**, isto é, todo trabalho científico, toda descoberta, todo invento, condicionado em parte pela cooperação entre os vivos e em parte pela utilização do trabalho dos antecessores. É por isso que um manifesto sobre arte revolucionária, lançado em fins dos anos 30 do século XX, diz que o artista só pode servir à luta emancipadora quando está subjetivamente convencido do conteúdo social e individual dessa luta; quando faz passar por seus próprios nervos o sentido e o drama dessa luta; quando procura livremente realizar na arte este conteúdo do seu mundo interior.

É claro que isto se dirige a artistas em geral; quando o assunto são os artistas que já estão envolvidos em algum movimento político, a resposta para problemas como este será encontrada na própria luta e nos trabalhos de formação de quadros do próprio movimento.

Algumas lições que os artistas aprenderam com a Revolução de Outubro.

Formas herdadas da tradição burguesa não são úteis no processo revolucionário; depois de estabilizada a nova ordem, esta definirá o que vai ou não aproveitar do passado. Distinções entre escritor, leitor, ator, espectador, produtores, consumidores, etc., ainda válidas na sociedade burguesa, foram superadas. Em filmes e peças de teatro pessoas representaram seu próprio papel, principalmente em episódios da revolução dos quais participaram. Nos jornais, os próprios trabalhadores passaram a escrever sobre problemas, condições de trabalho, soluções técnicas, políticas e assim por diante. A capacidade de escrever, atuar, filmar, etc., deixou de ser privilégio de alguns, os chamados artistas.

A fusão de formas (como teatro e jornal, por exemplo) que foram separadas em especialidades diversas aconteceu em diferentes graus. Assim, ficção, reportagem, panfleto e ensaio crítico, entre outras, apareciam num mesmo texto que, à falta de nome novo, continuava sendo chamado de conto, crônica ou romance. No teatro, um mesmo espetáculo podia ter discurso político, cena inventada ou real da vida pública ou privada, debates com a platéia e assim por diante. Por isso Walter Benjamin escreveu que a temperatura da luta de classes determina o grau em que se dá a fusão de linguagens diversas. Cada trabalho será o que os realizadores decidirem e o que os destinatários quiserem, havendo alternância de papéis entre realizadores e destinatários, porque todos são produtores.

Gêneros da retórica

O processo de industrialização da literatura começou por volta de 1450, quando Gutenberg (entre outros) inventou a tipografia. Quando o desenvolvimento econômico da imprensa alcançou o estágio do que os americanos chamam **big** business, em fins do século XIX, já estavam rigidamente separados os gêneros literários dos gêneros retóricos e estes tinham sido excluídos do conceito de literatura, assim como ser jornalista era pensado como profissão diferente da de literato (este com **status** superior, o que explica o complexo de inferioridade dos jornalistas em relação a intelectuais e demais escritores, existente até hoje). Ao longo deste processo,

de mais ou menos quinhentos anos, sermões, discursos políticos e jurídicos ficaram confinados no campo da retórica, isto é, deixaram de ser considerados literatura. Esta separação produz efeitos negativos até hoje. Para dar um exemplo, hoje nem mesmo estudantes de letras sabem como analisar os sermões do Padre Vieira, que entretanto é um capítulo da nossa história literária. É que os currículos de letras não incluem a disciplina retórica (nem lógica!) e, sem as informações deste campo, os leitores dos sermões de Vieira não identificam as técnicas usadas pelo padre. Da mesma forma, discursos políticos, editoriais de jornal e demais textos polêmicos não interessam aos estudos literários. Como disse um filósofo alemão, o conhecimento deste campo degenerou em "teoria da comunicação", fundamentada na lingüística que tem apenas (?) ambições científicas. Com este nome, faz parte dos currículos das escolas de publicidade e demais especialidades a serviço dos interesses do mercado.

As experiências culturais revolucionárias mostraram na prática que a fusão entre os gêneros literários e os retóricos, além de legítima, produz conseqüências também no plano dos desafios para quem estuda as suas produções. Por isso, para desenvolver trabalhos artísticos de caráter militante, como os que fazemos, também é preciso conhecer e praticar técnicas de retórica, que são estudadas desde os tempos de Aristóteles.

O ponto de partida deste filósofo é o conhecimento de que toda pessoa adulta discute afirmações, defende suas próprias idéias e ataca idéias de que discorda. Mais: tenta convencer as outras da correção ou da validade das idéias que defende. A retórica estuda as maneiras de convencer interlocutores e as de desacreditar ou desqualificar idéias que combatemos. Em poucas palavras, a retórica é um amplo arsenal com armas argumentativas de ataque e defesa. Alguns exemplos: há técnicas para conclamar uma assembléia a votar nas propostas que defendemos assim como há técnicas para acabar com o entusiasmo de uma assembléia; uma peça de publicidade, por meio de técnicas cuidadosamente aplicadas, convence as pessoas a pelo menos experimentar um produto absolutamente desnecessário acreditando que aquilo vai melhorar suas vidas. Há técnicas para despertar sentimentos como piedade, indignação e assim por diante.

O fato é que todos usamos, consciente ou inconscientemente, inúmeras técnicas de retórica. Identificá-las, para usá-las conscientemente e para combater seus usos ilegítimos ou desleais (da publicidade, da imprensa, dos advogados em tribunais e mesmo de companheiros em assembléia), é um desafio que se coloca para militantes de qualquer movimento político conseqüente.

Como transformar a produção dos coletivos de cultura em armas de intervenção política, para que ela deixe de ser mero acessório das atividades propriamente políticas?

A primeira providência é superar a distinção entre cultura e política, tal como foi estabelecida no capitalismo para melhor transformar a cultura em mercadoria. Os efeitos mais drásticos desta operação estão aparecendo agora no Brasil, com algum atraso em relação aos Estados Unidos dos anos cinqüenta, quando a própria política foi transformada em mercadoria e surgiram os especialistas em marketing político. A ditadura militar se encarregou de produzir esse atraso. Nos anos 80 houve algumas tentativas discretas, mas coube à campanha de Collor o mérito de demonstrar que as técnicas de venda de produtos falsos ao eleitorado produzem os resultados desejados. Hoje sabemos que todos os partidos recorrem a métodos de mercado nas campanhas políticas. Quando compram os projetos das empresas de publicidade para as campanhas políticas, indiretamente estão **comprando** o resultado das eleições. Já existem até os cálculos sobre o custo de cada voto. O que ninguém fala é que vivemos tempos em que a política hegemônica, inclusive entre os partidos de esquerda, consiste em despolitizar a política e converter eleições em processos análogos ao do consumo.

Recusar a distinção entre cultura e política significa entender que cultura é política e política é cultura. Isto para começo de conversa. O próximo passo é tirar as conseqüências políticas dessa compreensão. Entre elas, perceber que é preciso ser militante-artista e artista-militante. Isto é: o militante que tem a tarefa de atuar na esfera da cultura precisa ter exatamente a mesma formação e informação que os dirigentes de todos os demais setores do movimento e vice-versa, naturalmente respeitando-se as diferenças das histórias de vida e da participação de cada um no movimento. São processos permanentes de aprendizado, nos quais a cada um deve ser assegurado o direito de seguir seu próprio ritmo. Para dar dois exemplos ideais: é preciso que os dirigentes do movimento desenvolvam a sua capacidade de apreciar, criticamente e com conhecimento de causa, qualquer manifestação cultural e artística dentro e fora do movimento, assim como qualquer artista do movimento deve ser capaz de analisar a conjuntura política do movimento, da região, do país e do mundo com a mesma rapidez e profundidade que qualquer dirigente. É óbvio que uma situação como esta não se conquista num piscar de olhos mas, à medida que se assume o desafio, as providências para esta conquista vão sendo tomadas.

A outra providência, que corresponde a uma das facetas mais difíceis da luta ideológica, consiste em superar a relação fetichista com a cultura dominante e hegemônica. Até porque a cultura hegemônica, mundialmente falando, é constituída na sua quase totalidade por lixo cultural. Para nós não vale mais aquela proposição que teve a sua verdade para a Rússia dos tempos de Lênin, a de que era preciso nos apropriarmos da herança cultural burguesa. Através do processo de redução do conjunto da produção cultural a matéria prima destinada a alimentar os meios de produção da indústria cultural, dominada pelo capital, e portanto voltada apenas para as necessidades de exploração da mais valia (absoluta e relativa), a classe dominante e seus executivos se encarregaram de liquidar a herança cultural de que falava Lênin. Por outro lado, para os deserdados da Terra e de tudo o mais que somos nós, o máximo que ela destina é o pior tipo de lixo em todos os campos: na educação, na música, na televisão, nos jornais, livros, revistas e assim indefinidamente.

Como nós fomos excluídos da possibilidade econômica de participar de qualquer experiência cultural (no sentido de **herança burguesa**), e para nós foram destinadas escolas que nem ao menos alfabetizam ou ensinam a ler e a conhecer o mundo, o resultado é que somos, quase todos, em graus variados, analfabetos ou semi-alfabetizados, ignorantes de tudo ou quase tudo o que interessa no plano cultural: poesia, dramaturgia, música, pintura, desenho, escultura, dança e assim por diante. A classe dominante produziu a nossa ignorância e depois nos chama de ignorantes!

Como lidar com isso? Assumir a nossa ignorância, juntar os cacos das experiências variadas que temos, inclusive as de consumo do lixo cultural, e começar a construir nossos caminhos a partir do que somos e sabemos. Isto já é criar e em parte é o que o MST já faz. É preciso entender que nossa luta e nossas histórias constituem referências culturais; isto já é cultura. A partir dela podemos definir os objetivos da invenção e do desenvolvimento de uma cultura mais exigente. Acredito que este é o momento em que nos encontramos.

Se conseguirmos enfrentar produtivamente os desafios postos pela necessidade de investir na formação política e cultural da militância como um todo, o processo nos ensinará como superar a situação em que cultura parece ser mero acessório das atividades políticas, que seriam as essenciais e portanto prioritárias.

Do ponto de vista prático, a história da luta pelo socialismo já indicou algumas respostas (sempre no plural). Das que eu conheço, as que estimulam mais a minha imaginação estão ligadas às práticas do agitprop, pois não há limites para elas. O agitprop é um dos caminhos mais conseqüentes e mais divertidos. Pode haver coisa melhor do que desenvolver ações políticas cultivando sempre o senso de humor?

Quais são os requisitos para uma revolução?

Lênin aprendeu com Marx que uma revolução não acontece porque alguém quer. É preciso aparecer a rara situação em que os dominantes não conseguem mais dominar e os dominados não se submetem mais à dominação; mas além disso é preciso que entre os dominados haja movimentos (partidos, organizações) dispostos a enfrentar os desafios de lutar por uma nova ordem social. São inúmeros os sinais dos momentos em que a dominação não é mais possível. Um exemplo: trabalhadores em greve geral que a polícia não consegue (ou não tem mais disposição para) reprimir é um fato que caracteriza um requisito objetivo para uma revolução. Mas fica faltando o requisito subjetivo, que seria a existência de uma organização com uma direção revolucionária capaz de identificar estas condições objetivas e formular os objetivos revolucionários pelos quais os dominados estejam dispostos a lutar. Um exemplo disso foi dado por Lênin quando, em abril de 1917, lançou a palavra de ordem "todo poder aos sovietes", que sintetizava o objetivo imediato da revolução, que era o de fazer surgir uma nova ordem política e social.

Passando a palavra a Lênin, não custa lembrar também que ninguém nasce

revolucionário: experiência revolucionária e capacidade de organização são coisas que se adquirem. A única coisa necessária é querer desenvolver em si as qualidades necessárias. Por último: as grandes questões da vida dos povos se decidem somente pela força. As próprias classes reacionárias são geralmente as primeiras a recorrer à violência, à guerra civil, a colocar a baioneta na ordem do dia.

E por falar em guerra civil, nos debates que se travaram após a revolução bolchevique, até Kautsky, o dirigente social-democrata alemão, reconheceu que na democracia liberal existe uma guerra civil permanente. O problema, como dizia Raymond Williams, um marxista inglês, é que esta guerra civil não só não é reconhecida como tal mas ainda é apresentada como a melhor expressão da ordem; e, por outro lado, os que lutam por uma nova ordem que ponha fim a esta guerra civil, tão covarde que nem se assume como tal, são vistos como os agentes da desordem. (Neste capítulo, não estou afirmando nada que um militante do MST não saiba por experiência própria).

Angelus Novus
de Paul Klee

Mais algumas informações sobre a nova objetividade.

Infelizmente não dá para tratar deste ponto por extenso, até porque ainda não completei minhas pesquisas sobre o assunto. Então, cuidado! Posso estar falando coisa errada. Mas, até onde deu para entender, a estética da nova objetividade é uma atualização do programa naturalista. O naturalismo surgiu no final do século XIX e foi o primeiro capítulo da história das lutas dos trabalhadores na frente cultural pelo direito à representação artística de seu modo de vida, seus problemas e suas lutas.

Mas assim como a luta socialista culminou na Revolução Soviética e produziu uma série de conquistas e conhecimentos no âmbito da política, a luta na frente cultural produziu novas armas e novo repertório. Pois bem: parece que a nova objetividade ignora todas essas conquistas políticas e culturais e se limita a incorporar novas técnicas como a reportagem e a fotografia às práticas naturalistas, que neste sentido estão superadas. Por isso Walter Benjamin afirma que os artistas que aderiram ao programa estético da nova objetividade se limitaram a abastecer os meios de produção cultural burgueses (jornais, livros, revistas, filmes) com matéria prima tirada da luta de classes, como é o caso das reportagens sobre a miséria para os jornais burgueses. Para Benjamin, esses artistas deveriam entender que também são trabalhadores sem meios de produção e lutar pela socialização dos meios de produção intelectual.

Então, o que fazer?

Uma boa idéia, para começar, seria estudar o livro do Lênin que tem esse nome e foi escrito há mais de cem anos. Ali encontramos o primeiro desafio que é o de formar, organizar um movimento revolucionário e, no mesmo processo, forjar um programa e uma direção revolucionários. Isso não é brincadeira, muito menos basta simplesmente querer, nem se faz da noite para o dia. Brecht escreveu que Lênin apresentava numerosas condições necessárias à revolução, mas ele não sabia de nenhum momento no qual não se devesse trabalhar por ela.

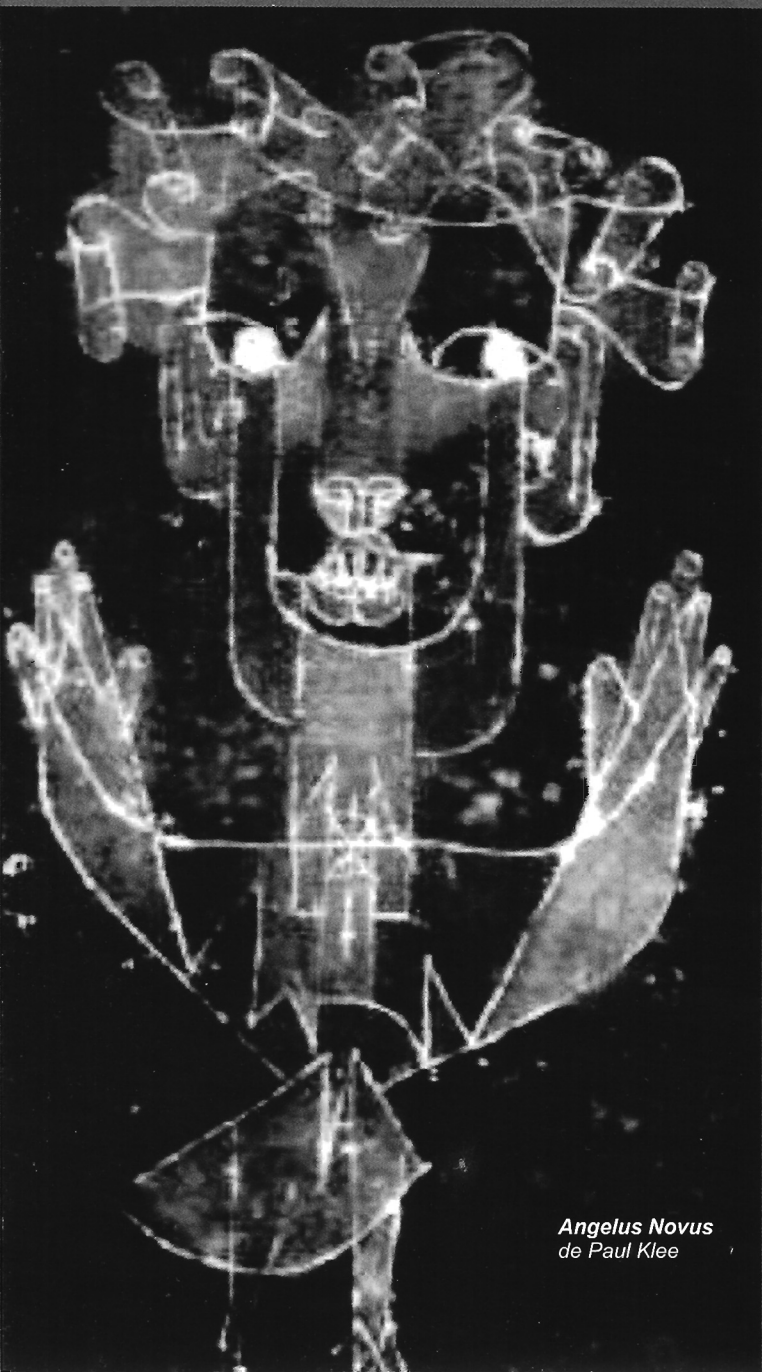
Para quem atua na frente cultural, além de ter clareza sobre o que fazer no plano político, coloca-se o desafio de se apropriar das armas culturais produzidas pelos trabalhadores em suas lutas. Uma das armas que o MST criou e vem aperfeiçoando através dos anos é a mística, que ao mesmo tempo é teatro épico (por sua forma narrativa, porque mistura as mais diversas linguagens, porque não tem uma fórmula fechada nem uma receita dada de antemão) e é uma modalidade do teatro de agitprop porque sempre é realizada em função de algum tema imediatamente político.

Walter Benjamin afirma em seu ensaio que a experiência do teatro épico e particularmente a da peça didática servem de modelo para todas as demais práticas culturais.

No período pré-revolucionário, como era a relação dos intelectuais com os camponeses? E dos camponeses com os intelectuais?

Se excluirmos da pergunta os intelectuais vinculados à classe dominante, no caso da Rússia houve uma bela história de aproximação entre intelectuais e camponeses desde o início do século XIX. Por exemplo: eles lutaram ao mesmo tempo pelo fim da servidão e pelo fim do analfabetismo. Por causa dessa luta, uma parte importante da força da literatura russa provém do fato de muitos livros terem sido escritos para o povo. Essa é uma longa história que produziu importantes líderes políticos (o irmão de Lênin, por exemplo, que pagou com a vida por isso) e grandes escritores. Máximo Górki se considerava fruto dessa luta. Quanto aos camponeses, a atitude variava da admiração irrestrita à desconfiança que eu, particularmente, acho mais recomendável. Brecht sugere que é mais confiável quem estimula a nossa capacidade de pensar por conta própria do que quem pede a nossa confiança irrestrita. Ele escreveu: é mais prudente fazer meu interlocutor acreditar em si mesmo do que acreditar em mim.

Onde deve estar o olho do artista-militante em termos formais? Qual o papel dos intelectuais? Quem são os Tretiakov hoje? Qual o papel dos assessores? E o nosso papel? Nós não somos Tretiakov? É o caso de nos tornarmos?

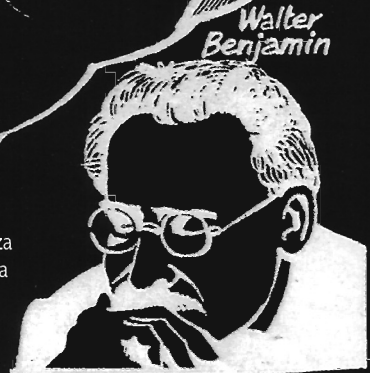
O artista-militante precisa descobrir o mais cedo possível qual a relação entre técnica e ideologia da classe dominante e quais as técnicas que já foram desenvolvidas em sintonia com os movimentos revolucionários. Algumas jogam o trabalho imediatamente no

campo ideológico burguês. Por exemplo: se, para escrever uma cena teatral o artista-militante criar um protagonista que será individualmente responsável por tudo o que acontece na cena e se, além disso, usar apenas os recursos técnicos do diálogo dramático, ele pode ter certeza de que já perdeu a batalha ideológica, porque está usando as técnicas do inimigo. Outro exemplo: qualquer música que obedece cegamente (ou surdamente) e sem crítica às regras da harmonia que foram estabelecidas pela linguagem tonal está tecnicamente instalada no campo ideológico da burguesia, e assim por diante.

Por isso militantes-artistas precisam conhecer de um ponto de vista histórico e crítico a maior variedade possível de linguagens artísticas para desenvolverem o **olho técnico** que terá um papel fundamental na criação do legítimo repertório artístico e cultural do movimento. Ao mesmo tempo que criticam o arsenal burguês, devem apropriar-se do arsenal revolucionário, que é vastíssimo: vai do teatro épico à música atonal e dodecafônica, passa pelo cubismo (e outras tendências) nas artes plásticas, pelo surrealismo na literatura, pela montagem dialética no cinema e assim por diante.

Os intelectuais, como disseram Brecht e Benjamin, têm que, antes de mais nada, se dar conta de que eles mesmos não têm o controle dos meios de produção intelectual. Por isso, assim como os camponeses lutam pelo acesso à terra para produzir alimentos para o corpo, os intelectuais têm que lutar pelo acesso aos meios de produção de alimento para o espírito. Os Tretiakov de hoje, em parte, são assessores do MST que se dispõem a transmitir a militantes do movimento os conhecimentos que obtiveram por terem tido a possibilidade de fazer estudos universitários ou especializados, no caso de artistas simpatizantes. Mas não chegaremos aos pés do Tretiakov enquanto não lutarmos nós mesmos pela socialização dos meios de produção intelectual.

Quanto aos militantes da cultura do próprio movimento, na medida em que se enquadram na categoria de "intelectuais orgânicos" do Gramsci, eles levam vantagem sobre Tretiakov, porque já fazem parte do movimento, mesmo no caso dos que vieram da universidade e de outras experiências culturais. Neste sentido, o que foi uma experiência completamente nova para Tretiakov já é rotina é para militantes-artistas do MST. Mas, assim mesmo, há muito o que aprender com a experiência dele, tendo em vista a necessidade de aprofundar, no sentido de enraizar, o papel da cultura no movimento como um todo. O papel dos militantes na frente cultural, tal como definido no último congresso do MST, é fundamentalmente político: atuar nas frentes de massa com as armas da cultura, aprofundar a consciência política (e desenvolver a artística) nos acampamentos e travar a luta ideológica nos assentamentos, sobretudo entre os jovens, permanentemente expostos aos apelos do mundo da mercadoria, principalmente os do lixo cultural. São tarefas pesadíssimas, que exigem o máximo de energia tanto na preparação quanto na realização das atividades. Isto exige formação permanente.

Quanto a adotar o exemplo de Tretiakov, acredito sinceramente que é este o horizonte do coletivo nacional de cultura: trata-se de criar uma situação tal que todas e todos sejamos ao mesmo tempo produtores e consumidores de uma cultura que está sendo o tempo todo criada por nós mesmos e para nós. Por isso essa cultura é política em grau máximo.

Dadas estas condições de produção cultural dentro do movimento, é importante também ter clareza sobre o fato de que esta cultura por si só já está fora do mundo da mercadoria. Como isto já é um fato, é importante que o movimento como um todo tenha consciência de sua condição de produtor de uma cultura mais viva e mais exigente do que a mercadoria-lixo cultural que nos rodeia para desenvolver critérios mais exigentes quando começar a discutir suas relações com artistas que não fazem a crítica de sua inserção no mercado. Deixar-se pautar nas práticas culturais por critérios de mercado é uma maneira de reproduzir dentro do movimento a ideologia cultural do inimigo.

Ainda a questão da técnica.

Um desafio permanente para quem atua em qualquer campo artístico é manter o olho e o pensamento alertas para as questões técnicas. Ao mesmo tempo que existem instrumentos técnicos (tintas na pintura, câmeras no cinema) que precisamos saber usar, existem técnicas ou modos diferentes de usá-los. Na literatura, existem técnicas para seduzir o leitor, técnicas para criar suspense ou, o que é o mesmo, para instigar a curiosidade e prender a atenção do leitor para o resultado, ou desfecho, de uma história. Existem, por outro lado, técnicas de distanciamento através das quais é possível estimular a capacidade de análise e de crítica por parte do leitor. Assim sendo, quem pretende compor uma canção precisa ter consciência do tipo de atitude que pretende estimular nos ouvintes. No teatro, uma técnica de distanciamento muito útil é a ironia. Através dela é possível, por exemplo, criticar o comportamento de um personagem mostrando, na mesma cena, que ele diz uma coisa e faz outra.

Por outro lado, todas as técnicas dramáticas estão a serviço da ideologia burguesa, porque o drama é um gênero teatral que foi inventado para tratar dos assuntos da vida burguesa na esfera privada. É por isso que nos dramas tudo passa pelas relações familiares: amores, namoros, casamentos, traições, divórcios, relações entre pais e filhos, interesses por herança e assim por diante. Os trabalhadores inventaram outro tipo de teatro, que se chama teatro épico, para tratar dos seus assuntos. Quem faz teatro épico sabe que, para os trabalhadores, mesmo os problemas da vida privada não se resolvem neste plano; as soluções passam por enfrentamentos e lutas na esfera pública. Por exemplo: os problemas econômicos dos trabalhadores nunca se resolvem no âmbito familiar; pelo contrário, nestes limites eles só se agravam e se multiplicam. É por isso que quando o teatro, o cinema ou a televisão tratam dos problemas dos trabalhadores usando as técnicas do drama nunca aparecem soluções verdadeiras para os problemas, pois estas são políticas. No lugar delas, aparecem sugestões ideológicas, como a idéia de que é preciso ter fé, fazer sacrifícios, a vida é assim mesmo, etc., ou, o que é a mesma coisa, falsas soluções, como casar com o mocinho ou a mocinha rica e milhares de variações sobre este tema.

Na luta de classes a consciência é o mais importante. Mao Tsetung dizia que é preciso trabalhar e combater ao mesmo tempo. Como combinar estas coisas? Como um militante da frente de massa se arma com os recursos da cultura? Que tipo de cultura nós queremos para desenvolver

O AUTOR como PRODUTOR

novos tipos de relações? Como ser artista-militante e militante-artista no processo de produção coletiva? O ego do artista é individualista; como lidar com isto? Como distinguir a refuncionalização da cultura, já que ela pode contribuir para a transformação? E como avançar na integração entre as frentes? Existe uma preocupação da cultura em avançar na educação. De que forma?

Havendo ou não choques e confrontos, o diálogo franco e leal é sempre a melhor arma pois até prova em contrário todos lutamos pela mesma causa. É preciso nunca perder de vista que temos todos os mesmos objetivos e que todos nós sofremos os efeitos da formação e da hegemonia ideológica burguesa. Isto vale para professores que acreditam na eficiência de métodos burgueses (como estimular a competição e não a solidariedade entre os alunos); vale para o artista de ego inflado que acha natural impor aos companheiros de trabalho as suas exigências subjetivas; vale para o militante que, por insegurança ou sonhos burgueses de fazer carreira individual, se comporta como gerente de empresa e tenta impor sua "liderança" (entre aspas porque isto **não é** liderança) aos demais companheiros. Todos esses comportamentos se apóiam em valores culturais cultivados pela ideologia burguesa. Aproveitando a dica de Mao, para combatê-los é preciso começar combatendo os que nós mesmos cultivamos inconscientemente. É um combate permanente, e a consciência de classe se forja também neste combate. Eu acho que, em parte, era isso que ele queria dizer com trabalhar (lutar) e combater (inclusive os nossos preconceitos) sempre. Uma pergunta que deve sempre nortear a nossa atividade é se nossas atitudes são pautadas pelo desejo burguês de promoção pessoal ou pelo legítimo objetivo de promover, cultivar e fazer multiplicar os valores da solidariedade, que são essenciais para a construção de uma sociedade mais amiga, mais justa; enfim, para realmente dar conteúdo à palavra humanidade, que permanecerá vazia enquanto houver fome, miséria e abandono.

Pautados por esses valores e objetivos, não será difícil inventar as melhores formas políticas de integrar os trabalhos de frentes como as de massa, de educação e de cultura, para ficar só nas que foram mencionadas. Basta usar esses valores como critério para analisar cada proposta e cada ação.

A ação será tanto mais construtiva quanto mais conscientemente se tomar o que já existe como ponto de partida. Numa ação da frente massas, por exemplo, examinar e definir junto com os responsáveis do ponto de vista político em que momento cabe uma intervenção teatral, que pode ser uma cena de agitprop. Depois de algumas ações conjuntas, os próprios dirigentes políticos podem começar a atuar **também** como artistas. Melhor ainda se todos se divertirem durante a preparação e a realização da ação conjunta. Não é verdade que nós queremos inventar uma humanidade em que as pessoas não tenham mais que fazer sacrifícios, em que ninguém mais precise reprimir os seus desejos, em que todos sejam felizes e se divirtam, em que todos possam desenvolver suas potencialidades criativas? Então! Vamos começar a ensaiar isto desde já, nas ações político-culturais das frentes de massa.

Assim como nós que atuamos na frente cultural não podemos nunca acreditar que já não temos mais o que aprender, os militantes da frente educacional também precisam estar abertos para outros horizontes que ultrapassam a idéia de que a educação só transmite conteúdos previamente determinados. Uma das formas destas duas áreas, cultura e educação, se integrarem decorre desta percepção comum. Assim como professores digamos: os alfabetizadores treinados no método de Paulo Freire podem ensinar aos militantes da cultura uma infinidade de técnicas propriamente didáticas (pois estes têm que atuar como professores o tempo todo), os artistas digamos: os artistas plásticos podem ensinar a professores de crianças e adultos como identificar num desenho valores e técnicas que podem e devem ser criticados. É só multiplicar os exemplos para ver que existe e podemos inventar uma infinidade de modos de integração entre as várias frentes.

Por outro lado, é preciso também não esquecer das condições materiais de que dispomos. O próprio movimento nos ensinou que a luta vai forjando os lutadores e as condições em que lutamos, que são melhores ou piores dependendo da nossa força e da força do inimigo. Por exemplo: não dá para pensar em fazer graça quando enfrentamos uma tropa de choque. Neste sentido, a questão da cultura que queremos passa pela avaliação da cultura que já temos, ou não temos, e queremos criar. Assim, a cultura que queremos agora, que é uma cultura de luta, deve ser inclusiva a ponto de não desperdiçar nem mesmo a mais modesta mística. Se os responsáveis por sua elaboração dispuserem de apenas três grãos de milho para fazê-la, devem retirar deste recurso o máximo de informação artística e política. Na década de sessenta do século passado, Fernando Pamplona, o carnavalesco do Salgueiro, uma escola de samba então muito pobre, costumava dizer "tira da cabeça o que do bolso não dá". Nós podemos adotar esta idéia. Com isso, quero dizer que a cultura que queremos tem que dar espaço e voz para todo mundo, independente de treinamento, informação, formação, idade, sexo ou credo religioso. Ela tem que contemplar a história das lutas dos trabalhadores, tanto os nossos antepassados locais quanto os do resto do mundo; dar espaço para a história cultural dos excluídos e também se apropriar criticamente da tradição cultural das classes dominantes através da história. Nosso horizonte é a construção de uma sociedade que não jogue fora o que já existe, mas que socialize os meios de produção para que todos nós tenhamos acesso a eles e não apenas uma elite econômica e cultural. Nós queremos uma sociedade e uma cultura que não tenham nenhum tipo de elite.

A existência de um setor de cultura no movimento, ao mesmo tempo que caracteriza um avanço, expressa o fenômeno da divisão do trabalho que, se não for pensado com lucidez, pode reproduzir e multiplicar alguns dos aspectos mais detestáveis da ideologia dominante. O MST é o primeiro movimento de luta dos trabalhadores brasileiros que conseguiu criar frentes como a de educação e a cultural. Se o processo não for permanentemente crítico, as armas educacional e cultural podem se voltar contra o próprio movimento, na medida em que podem estimular práticas a serviço da ideologia que o movimento combate na prática da luta contra o latifúndio. Em vista deste risco, e sem prejuízo da especialização que é necessária (é impossível assobiar e chupar cana ao mesmo tempo), é preciso superar a situação de fragmentação, sem que se percam de vista as exigências específicas de cada tarefa. Artistas devem ser dirigentes e dirigentes devem ser artistas, mas é o discurso político que organiza tudo. Por isso ele deve ser muito claro, muito bem articulado, com argumentos legítimos e com definição precisa das táticas e estratégias adotadas e defendidas em cada ação. A construção de uma cena, ou composição de uma canção têm a função de ilustrar, ou concretizar através de imagens, os sentimentos, o sonho ou a luta e por isso não terão sentido se forem feitas independentemente ou ao arrepio das decisões políticas. Por outro lado, uma intervenção política que conta com o apoio da arte é muito mais poderosa.

Finalmente, não é demais lembrar que os nossos trabalhos, desde as providências tomadas para a constituição de um coletivo de cultura, serão avaliados politicamente no próximo congresso do movimento. Se a partir do estudo dos documentos produzidos no congresso anterior nós formos capazes de produzir materiais para a nossa auto-avaliação que deve ser, nesta ordem, política, cultural e estética, será melhor para todo mundo, pois assim conseguiremos indicar os pontos nos quais avançamos, os problemas que já foram resolvidos, os que foram criados e, se possível, propostas concretas para o avanço do movimento como um todo, pois é isso o que interessa.

A Utopia em Ação

um depoimento sobre a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz[1]

Rafael Vecchio
professor-substituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
poeta, autor de "Areias da Ampulheta" e "Considerações, Espelho"

O teatro ou é uma projeção sobre a utopia ou não é nada em particular

Heiner Müller

Oficina de Teatro Popular/Bairro Bom Jesus - Vila Pinto
Teatro como Instrumento de Discussão Social
***Exercício nº 1** sobre "O Trabalho"*

Eis que é chegado o momento de compartilhar das experiências vividas junto à Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, durante as quais, cabe dizer, adquiri novo fôlego, exposto que fui aos sopros de vitalidade que se repetiam a cada testemunho de suas ações. Respira-se, posso afirmar, outros ares nos espaços que o Ói Nóis, grupo de teatro atuante desde 1978, constitui. Movidos, conforme Paulo Flores, pela busca da liberdade em sentido amplo e irrestrito, os atuadores da Tribo agem mediante este fundamento, se organizando de maneira a criar as condições necessárias à vigência de sua premissa libertária, posicionando-se politicamente e trabalhando de forma socialmente engajada.

Guiados pela necessidade enaltecida por Heiner Müller (2003, p. 46) de *fechar as fendas entre arte e realidade*, o Ói Nóis estende sua prática à população das regiões pobres de Porto Alegre, fazendo de seu teatro um meio de debate e reflexão. Foi este processo que acompanhei entre agosto e dezembro de 2005, ao participar de uma das intervenções do **Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social**, que leva oficinas gratuitas a três bairros da capital gaúcha: Restinga, Bom Jesus e Humaitá, sendo neste último o foco da minha investigação.

Clélio Cardoso, vinte anos de Ói Nóis, recorda o início do Projeto, em 1988: *a partir do teatro de rua, percebemos a força dessa linguagem, a força de inserção, de comunicação que a linguagem teatral possui. Além disso, também ficou clara sua força política, de permitir dialogar com os bairros carentes, o que ia ao encontro da ideologia do Grupo. Sentíamos a necessidade de socializar a prática do teatro, difundindo a idéia de fomentar a formação de grupos culturais.*

Paulo Flores relembra a pergunta que circulou entre o Grupo à época - *teatro para ou com o povo?* - que fez com que se buscasse a criação de vínculos com as comunidades, a fim de *socializar os instrumentos necessários à criação de grupos em bairros populares, que tivessem sua própria movimentação, que se articulassem para melhorar a condição de vida das pessoas, e que estas pudessem crescer enquanto cidadãs.*

Embora tenha detido o olhar sobre a Oficina Humaitá, vale dizer que pude conhecer um pouco das duas outras ações do **Teatro Como Instrumento de Discussão Social**, nos Oficinões. Atividade que reúne os integrantes das três oficinas que compõem o Projeto, o Oficinão consiste em uma tarde de trabalhos em conjunto, na qual há exercícios e jogos cênicos, apresentações daquilo que vem sendo desenvolvido em cada uma das oficinas, e debates a respeito das experiências que vêm acontecendo em cada bairro. Este encontro faz com que os participantes de cada região se aproximem, se conheçam, tenham consciência de que há algo similar ocorrendo em outras partes da cidade. Renan Leandro afirma que, a partir dos Oficinões, o Grupo teve uma noção da dimensão do trabalho desenvolvido, *o quão longe se pode ir, o quão longe se consegue chegar*. Para Luana Fernandes, o Oficinão dá a idéia do poder transformador do Projeto, na medida em que um *coletivo se abre para outros coletivos, e estes, por sua vez, poderão se abrir para outros, em um alcance que talvez nem conheçamos.* Pedro De Camillis exclama: *foi quando pudemos ver que somos muitos!*

Sobre a Oficina do Humaitá: esta é a sua terceira edição, já tendo sido montadas e apresentadas, em 2003 e 2004, as peças "Jogos na Hora da Sesta", de Roma Mahieu, e "A Invasão", de Dias Gomes. Da experiência de ter acompanhado a iniciativa, entre agosto e dezembro de 2005, posso dizer que se trata de um trabalho instigante, o encontro entre o Ói Nóis, representado pelo oficineiro Paulo

[1] Este artigo é baseado em dissertação de mestrado construída a partir das experiências com o Grupo, defendida no Programa de Pós-Graduação em Administração, área de Organizações, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Flores, e os oficinandos, com suas diferentes histórias de vida, carregando expectativas diversas, em sua maioria jovens ainda envolvidos nas questões de escolha profissional, de prosseguimento dos estudos, de como ganhar seu próprio dinheiro. Uma garotada que, antes de qualquer coisa, tem algo a dizer, e é aí que reside uma das preciosidades do Projeto: através do teatro, se dá voz a quem quer se manifestar a respeito da vida, da sociedade, da situação em que se encontra. Gildo, 21 anos, que ingressou neste ano na Oficina do Humaitá, afirma que *através do teatro aprendo a expressar melhor minhas idéias e a defendê-*

Oficina de Teatro Popular/Bairro Humaitá
Teatro como Instrumento de Discussão Social
***A Invasão** de Dias Gomes*

las. Seu amigo Anilton, 19 anos, com quem veio à Oficina, fala da importância da atividade teatral para *te tirar do senso comum*. Mais do que isso, no seu entender, o teatro pode representar a realidade de forma diferente, *pode te fazer acordar, te fazer refletir, pensar nas coisas que acontecem à tua volta*. Cristiano, 19 anos, integrante desde 2003, vê o teatro *como educação, para mostrar coisas que às vezes não se acredita que possam estar acontecendo; mostrar que o que vem de cima não precisa ser aceito, falar dos absurdos que se vê, no governo, na sociedade*. A vontade de se manifestar se mostra também na fala de Elincoln, 14 anos, desde 2003 participando dos encontros no Humaitá: *o teatro tira a vergonha de se expor aos outros*. Seu irmão, Elidson, 18 anos e também há três anos envolvido nesta intervenção do Ói Nóis no bairro, enaltece a oportunidade oferecida pelo teatro para *a discussão social, a expressão da vida, do que acontece no mundo. É como eu posso passar o que estou sentindo, com o corpo, com a mente, falar do meu descontentamento. O teatro é como uma ponte: o que estou sentindo, como vou passar isso para as pessoas?* Josiane, por sua vez, enxerga na arte teatral uma *possibilidade de fazer várias coisas, de passar mensagens, de modificar o indivíduo*. A oficinanda de 24 anos, que se juntou aos demais este ano, mas que já havia feito a Oficina Para Formação de Atores em 2002, enfatiza: *o teatro é para divertir, mas também para conscientizar*. Consideração semelhante traz Leila, 38 anos, também novata no Humaitá, embora em 2004 tenha freqüentado a Oficina de Teatro Livre, que coloca, ao ser perguntada sobre por que fazer teatro: *o que mais me fascina é o faz-de-conta, que me remete à infância, aquele constante 'vamos brincar de ...!'. Agora, é um faz-de-conta sério, no teatro se trabalha com temas importantes, se comunica algo às pessoas*. Mariana, 22 anos, que assim como sua colega, cumpre a primeira passagem na oficina do Humaitá mas da mesma forma participou da Oficina de Teatro Livre até pouco tempo, reforça a ênfase na possibilidade de lançar mensagens: *muito se pode passar através do teatro. É um tipo de linguagem para falar com as pessoas*. Ravena, 18 anos, há três participando das oficinas, é enfática: *quando a gente faz teatro precisa passar alguma coisa às pessoas*. Já Adriana, 33 anos, iniciante nesta mas com a experiência da Oficina Para Formação de Atores, em 2003, diz ser o fazer teatral um meio de *afirmar o que eu acredito, é um veículo de transformação, minha e das pessoas com quem me relaciono*. Adriana fala do teatro como *a única forma de mudar, transformar várias coisas que não evoluem, que são pré-estabelecidas na sociedade. Ao menos este tipo de teatro*, ressalta, acenando para o tipo de oficina proposta pelo Ói Nóis.

Quando iniciei a visita às oficinas a escolha do texto a ser montado recém ocorrera. Este trâmite pode ser sintetizado em um brevíssimo diálogo no encontro seguinte à decisão, entre um dos que estavam presentes e outro que se ausentara:

- E aí, votaram?

- Votamos nada! Discutimos!

Os 16 oficinandos haviam lido quatro peças e a obra selecionada foi "A Mais-Valia Vai Acabar, seu Edgar!" de Oduvaldo Vianna Filho, que, com sua crítica marxista, proporcionou subsídios às discussões políticas conduzidas ao longo dos encontros. *Um texto que nunca vai estar fora de época*, diz Cristiano. O oficinando explica que vê com bons olhos a possibilidade de descobrir origens de algo ao qual *se nasce, cresce e morre subordinado*. Afirma ainda que esta consciência pode auxiliar nas tentativas de mudança, e finaliza dizendo que *está lá para dizer que há algo errado. Se há coisas erradas, me sinto no direito de reclamar*. Leila, apesar de ter sido a favor de outra peça, destaca que *a relevância do tema da exploração dos trabalhadores é instigante*. Eugênio, 27 anos, desde o ano passado integrando as oficinas, ao ser convidado a falar sobre o processo de escolha da "Mais-Valia", lembra que as discussões sempre se pautaram na reflexão sobre *o que estamos querendo falar no momento?* E, da mesma forma que Leila, aponta a amplitude do tema da exploração dos trabalhadores como elemento importante na seleção da peça. *As pessoas que vão nos assistir*, coloca Eugênio, *podem se identificar, porque também são trabalhadoras*. Josiane não esconde seu entusiasmo pela mensagem que a peça vai passar. *Gostaria*, afirma, *que meu pai, minha mãe, meus vizinhos, todos pudessem assistir*. Enfatizando uma vez mais o conteúdo do texto, ela exclama: *As pessoas precisam saber disso!* Sandra, 24 anos, atuando desde 2004, enfatiza que sua preocupação era com *o que se quer dizer com a montagem do espetáculo escolhido*. Elidson diz que a idéia de lucros e ganhos em cima dos trabalhadores *existe desde que o homem é homem*. Apesar disso, acrescenta, esta é uma realidade *pouco contestada*. Anilton chama a atenção para a crítica à *opressão à*

classe trabalhadora que o texto traz, para em seguida enaltecer positivamente o despertar de um dos trabalhadores que a peça sugere. Gildo ficou contente com a seleção da "Mais-Valia". *Não poderia ser outra peça,* afirma. A justificativa vem em seguida: *é preciso ter algo para passar ao público, uma mensagem bacana, que faça pensar, que faça com que se leve algo para casa. Quanto mais pessoas assistirem, melhor, para quem sabe um dia mudar essa realidade.* Elvis, 27 anos, iniciante na oficina, é taxativo sobre o conteúdo do texto: *é o que acontece no dia-a-dia.* Quando pergunto à Rielle, 12 anos, também no seu primeiro contato com o Projeto, sobre suas impressões a respeito da peça, ela se mostra contrariada *com as mentiras e enganações contra os "desgraçados".* Mariana, por sua vez, diz que esta é uma história ao mesmo tempo atual e antiga. *Exploração aconteceu desde sempre.* Ela também faz menção à recorrente preocupação em *passar uma mensagem. É característica do Ói Nóis,* aponta, *um teatro social e popular.* Ravena, por sua vez, fala *em um tema muito atual,* ao refletir sobre o conteúdo da obra de Vianna Filho. *Precisamos falar disso, as coisas devem vir à tona.* Ravena se mostra preocupada em contribuir, através da montagem da peça, para o entendimento das pessoas acerca das relações de exploração. Valendo-se do conteúdo do texto, afirma, a respeito das más condições e injusta distribuição social: *é preciso mostrar que eles são desgraçados porque são trabalhadores.* Já Adriana diz ser este *um texto ainda bem presente, o capitalismo passa por cima das pessoas que fazem o país crescer.*

A relevância do Projeto pode ainda ser notada na ampliação das discussões políticas originadas dentro das oficinas às experiências pessoais de muitos oficinandos, o que dá uma idéia de sua repercussão. Reproduzo aqui declarações que surgiram em diferentes momentos, algumas em meio às entrevistas, outras em conversas informais, outras ainda ocorridas entre os integrantes, nos debates. Por se tratar de manifestações muitas vezes de cunho pessoal, optei por utilizar outros nomes.

Em depoimento surgido nas entrevistas, Santa se vale do texto de Vianna Filho e das discussões a seu respeito para falar da realidade social. *O texto é como o que se vê nessa correria do dia-a-dia,* afirma, *as pessoas acabam perdendo a noção do que estão fazendo, do que estão falando. Os princípios, os valores se perdem.* Santa comenta o aprendizado dentro das oficinas e a possibilidade de, a partir das vivências dentro da dinâmica, ir tomando consciência dos problemas da sociedade. *Cada vez que tu fazes, que tu lês a peça, tu descobres algo diferente. É quando a gente faz que se dá conta das coisas.* Em uma outra entrevista, quando pedi que falasse o que lhe parecia o conteúdo da peça selecionada, Tonho também utiliza o texto como parâmetro e faz um paralelo com sua própria experiência profissional. *Trabalho desde os 15 anos, das oito às seis da tarde, ganho mal, estou sujeito às metas da empresa, onde a produção é tudo. A peça fala disso, uns com tanto, outros com tão pouco. Produção é tudo*, diz, mencionando o que ouve todos os dias na empresa. *A hora extra, eles dizem, não é obrigatória, mas se você recusa uma, duas vezes... daí se trabalha sábados, domingos, feriados, à noite...* Tonho fala do seu testemunho de pessoas que *abrem mão de passar o domingo com a família, amigos, em troca de R$30,00. São pais de família, ao fazerem a conta, vêem que os domingos já dão metade do rancho do mês.* Um outro aspecto das reflexões ampliadas ao quotidiano dos oficinandos pode ser percebido no enxergar seu próprio desenvolvimento, relacionando os impactos das oficinas a mudanças de atitude. Malú, por exemplo, comenta a respeito do que entende como um dos principais atributos da intervenção do Projeto: *construir-me como pessoa.* Deodato, por sua vez, diz, numa conversa sobre o que o teatro representava para sua vida, que *antes das oficinas, eu era um nada, ficava em casa o dia inteiro vendo tevê, não saía nem pra jogar futebol. Passei a ocupar minhas tardes com algo importante.* Aponta ainda diversas mudanças na sua vida desde que passou a participar da intervenção do Ói Nóis. *Tu descobres coisas que tu nunca pensaste que poderias fazer. Vigor, energia, a gente se abre para outras coisas, perde preconceitos, conhece pessoas, lugares.* Isabel dá depoimento semelhante, ao relembrar, em determinado momento de uma das entrevistas, sobre sua inserção nos trabalhos da Tribo. *Antes, não estava nem aí pra nada... cultura para mim era televisão.* Isabel enfatiza a repercussão do convívio com o Ói Nóis no seu dia-a-dia e afirma: *eu não sou a mesma de anos atrás.* A oficinanda fala de sua intenção em levar este teatro para sua comunidade, *para mudar a situação, para as pessoas não se conformarem. Vejo aquela gente na minha vila... se eu mudar, posso também mudar os outros.* Já a manifestação de Rita diz respeito à preocupação com a trajetória profissional. Por se tratar, como disse, de um público jovem, temas acerca do ingresso no mercado de trabalho são recorrentes. Rita, em uma fala corajosa na noite de encerramento do Seminário "Teatro de Grupo: Reinventando a Utopia", partilhou com uma Terreira lotada sua angústia sobre a ameaça de ter de abrir mão do sonho de viver do teatro. Muito da beleza de sua explanação se deve ao fato de que lhe doía não só o privar-se daquilo que mais gosta, mas em razão do quê, e aí entra a reflexão advinda dos trabalhos na oficina: *como discutir a mais-valia, criticá-la, falar sobre isso para as pessoas depois de um dia inteiro sendo sua vítima?*

Além do estímulo à reflexão política, outra característica do Projeto é a preocupação com a construção coletiva. Não há uma atividade na Oficina do Humaitá que não seja seguida de discussão ou mesmo antecedida por uma. Os debates estruturam os encontros e é desde seus encaminhamentos que a intervenção se move. A construção coletiva dos improvisos, em que os oficinandos organizam, separando-se em pequenos grupos, a dramatização de determinado trecho da peça, é um dos exemplos dessa tentativa de criar um espaço de liberdade de ação.

Cada vez que a gente fazia surgia uma idéia diferente, e íamos acrescentando. O comentário de Leila em uma das conversas após a apresentação dos improvisos resume o que acontece durante estas dramatizações. O texto é ponto de partida, quer dizer, as idéias surgidas vão sendo colocadas a prova, e acrescentadas ou não no recorte original. E como se têm idéias! Minha sensação, ao deparar com a dinâmica das improvisações, foi a de *idéias em cascata*, devido à avalanche de propostas surgidas de todos os lados tão logo se iniciava o exercício. E tal fenômeno ia ganhando cada vez mais amplitude à medida em que os improvisos iam sendo testados: uma primeira improvisação suscita várias outras idéias a partir de sua execução; na segunda ação, levada adiante para experimentá-las, eis que novas propostas surgem; há, então, uma terceira, para dar conta das sugestões advindas da atuação anterior, e assim sucessivamente. A montagem vai ganhando forma, como diz Anilton, *se colocando um pouco de cada um.* Em determinada improvisação, para tomar um exemplo, um dos oficinandos sugere compor um dos trechos musicalmente. Em seguida, trompetes, violinos, violoncelos, vários tipos de percussão são imaginados e colocados a teste. Backing vocals, gritos, coral, soluços, ritmos repentistas e do regionalismo também são tentados. E se experimenta. E se descarta. E se propõe outra coisa. E se ensaia de novo. E se repete mais uma vez. E nenhuma encenação é igual à outra, há sempre algo a acrescentar, a alterar, a rever, até que se entenda que foi alcançada uma dramatização adequada aos objetivos do texto. Sobre esta composição coletiva, Adriana diz que *é bastante rico dar sua opinião, escutar opiniões contrárias, isso é aprendizado.* Gildo se entusiasma, enaltecendo a liberdade dada para criar a personagem do seu jeito, *gago, cego, o que for. Todos os dias crescemos com os outros,* afirma, *valorizando a oportunidade para a troca de idéias. A opinião dos colegas é fundamental,* avalia. *A auto-reflexão em cima dos depoimentos é a melhor coisa que pode acontecer. Não quer dizer que eu concorde com tudo que é dito, mas considero tudo como importante ao meu desenvolvimento.* Para Gildo, *se todos os lugares fossem assim, construídos com a opinião dos outros, podendo participar com as próprias idéias, tudo seria bem melhor.*

O que há por trás dos improvisos e sua *cascata de idéias* é a articulação dentro dos grupos, de modo que as improvisações contemplem a experimentação de cada contribuição individual. Assim, há escolhas e decisões tomadas em conjunto, do que vai ou não ser mantido na encenação. E para isso é preciso escutar sugestões alheias, bem como expor as próprias; opinar a respeito daquelas e ouvir críticas destas; acatar, eventualmente, a seleção das primeiras e aceitar o descarte das últimas. É um processo delicado, que pode trazer dificuldades. Mariana diz que *os diferentes pontos de vista, as cobranças, a*

maior ou menor disponibilidade para ensaiar são pontos de possíveis conflitos. Até mesmo o mau humor de determinada pessoa em algum encontro é apontado como elemento problemático. Diante disso, Mariana resgata o que entende como aprendizado da sua experiência com teatro, que vem desde participações na Oficina de Teatro Livre do Ói Nóis: *aprender a lidar com o ser humano.* Ravena fala das dificuldades referentes a uma atividade coletiva na qual *é imprescindível o comprometimento de cada integrante.* Diante disso, também é citada a questão do tempo que cada integrante dispõe para se dedicar à oficina. Há também menção às diferenças de trajetória dentro do teatro que cada oficinando porta, *algo que pode ser positivo ou não, mas que necessariamente acarreta diferenças. Ainda vai ter muita briga,* diz sorrindo, *e isso é o mais interessante, com as idéias diferentes, a história da oficina vai crescendo.* Quando pergunto à Adriane sobre o processo de construção coletiva, a resposta é categórica: *complicadíssimo.* Ela segue: *é muito trabalhoso, o fato de trabalhar com os outros faz com que tudo seja difícil. Eu acredito na história do coletivo, mas não é sempre que isso se realiza. Temos culturas diferentes, vivências diferentes. Há também diferenças de idade. Tudo isso dificulta.* É por isso que Tânia Farias fala na *necessidade de um quebrar a espinha, diante de uma sociedade que se estrutura nas relações hierárquicas de poder.* Carla Moura coloca que *é preciso um trabalho de desconstrução da lógica das relações de poder, de hierarquização das coisas, pai-filho, professor-aluno, homem-mulher, patrão-empregado.*

Percebe-se, assim, que o **Projeto Teatro Como Instrumento de Discussão Social** lida com questões que colocam a própria estrutura social em xeque, ao propor a criação de espaços de liberdade, nos quais se discute a realidade social e se busca a organização coletiva, permitindo a manifestação de todos os envolvidos. A despeito das dificuldades, tenta-se, tenta-se, tenta-se... Isso porque, para os atuadores do Ói Nóis Aqui Traveiz, a crítica política, a autonomia de ação dizem respeito a uma causa, estão relacionadas a um ideal compartilhado, como afirma Carla Moura: *não queremos uma sociedade de classes, uns com muito, outros com tão pouco; por isso, ser atuador é ambicionar, através de um teatro transformador, mudar o mundo.* Marta Haas diz que *as coisas só mudam se os indivíduos estiverem dispostos para isso. O teatro, por ser um meio em que as pessoas se encontram, se relacionam, se manifestam, pode ajudar a despertar esse desejo.*

Oficina de Teatro Popular/Bairro Humaitá
Teatro como Instrumento de Discussão Social
***A Invasão** de Dias Gomes*

Vejo aqui uma postura de enorme relevância, que se opõe à situação cada vez mais presente nos dias de hoje, e que Weber, rememorado por Tragtenberg (1992), tanto temia: a de que as ações de homens e mulheres seriam motivadas unicamente pela *luta por carguinhos*. Os atuadores, longe, muito longe da falta de sentido que ronda a sociedade atual, se reúnem para trabalhar em prol da transformação social, através do Projeto e de suas demais iniciativas.

Se voltamo-nos aos trabalhos de István Mészáros (2000, 2004), para quem a transformação da sociedade, a implementação da *alternativa global necessária*, compreende uma reestruturação social baseada no fortalecimento dos movimentos sociais e na formação de *elos cooperativos de indivíduos livremente combinados*, é possível perceber que a atuação do Ói Nóis vem contribuindo para essa mudança, justificando a afirmação de Rosyanne Trotta (2004), que diz ser o Ói Nóis *um grupo utópico*. Sandro Marques, afirma: *estamos sempre escutando que, teoricamente, isso não é possível. Só que estamos fazendo isso há anos, todos os dias, e de forma cada vez mais forte, mais intensa.* Uma utopia *em ação*, portanto. *Aquilo que queremos para a sociedade tentamos fazer no nosso quotidiano como Grupo. Não que seja um mar de rosas, mas tentando é a única forma de fazer acontecer. E só o fato de estarmos aqui, como Grupo aberto, autogestionário, reafirma a possibilidade de mudança, que isso pode e está acontecendo,* diz Tânia Farias. É como afirma Slavoj Zizek (2002, p. 559): *nós já somos livres enquanto lutamos por liberdade, nós já somos felizes enquanto lutamos por felicidade, não importa quão difíceis são as circunstâncias.*

Diante disso, consciente do privilégio de ter presenciado uma parte desta história militante de quase trinta anos, só me resta dizer a toda Tribo, e em especial à gurizada da Oficina do Humaitá: muito, muito obrigado!

Referências

MÉSZÁROS, István. **Século XXI:** socialismo ou barbárie. Campinas: Boitempo, 2000.

MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia.** Campinas: Boitempo, 2004.

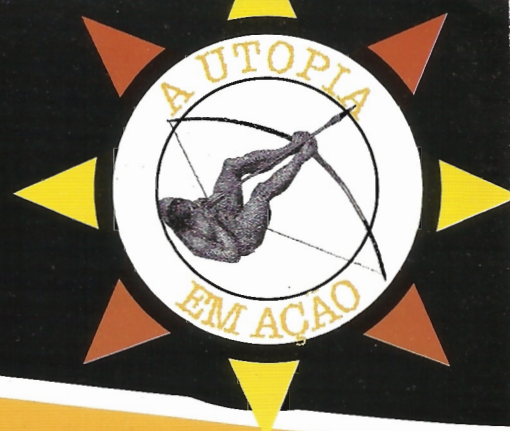
MÜLLER, Heiner. **O espanto no teatro.** Ingrid D. Koudela (Org.) São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRAGTENBERG, Mauricio. **Burocracia e ideologia.** São Paulo: Ática, 1992.

TROTTA, Rosyanne. A cena da Tribo. In: SANTOS, Valmir (Org.) **Aos que virão depois de nós: Kassandra in process, o desassombro da utopia.** Porto Alegre: Ói Nóis Aqui Traveiz, 2004. p.190-192

ZIZEK, Slavoj. A plea for leninist intolerance. **Critical Inquiry,** n. 28, p. 542-566, 2002.

tribo de atuadores
ói nóis aqui traveiz

O Ói Nóis Aqui Traveiz vem desenvolvendo sistematicamente, projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Confira!

Compartilhamento

Teatro Como Instrumento de Discussão Social
Oficinas de Teatro com o objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social.
1.Oficina de Teatro na Região Humaitá/Navegantes
2.Oficina de Teatro na Região Leste
3.Oficina de Teatro na Restinga
4.Oficina de Teatro no Assentamento Filhos de Sepé do MST (Viamão)

Caminho Para Um Teatro Popular
Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

Mostra Ói Nóis Aqui Traveiz - Jogos de Aprendizagem
Mostra do processo de trabalho desenvolvido nas Oficinas realizadas na Terreira da Tribo e nos bairros populares.

Seminários e Ciclos de debates sobre Teatro
Encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.

Formação

Escola de Teatro Popular
Oficina para Formação de Atores
A oficina para formação de atores, composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 12 meses, busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente não apenas no desempenho de seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

Oficina de Teatro de Rua - Arte e Política
A oficina de teatro de rua desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

Oficina de Teatro Livre
A oficina de teatro livre tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.
Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

Criação

Teatro de Rua
Pesquisa histórica e cênica, criação dramatúrgica e encenação do espetáculo de teatro de rua **O Amargo Santo da Purificação - Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella** pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. A encenação vai contar a história de Marighella, herói popular, que lutou contra as ditaduras do Estado Novo e do Regime Militar, e que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional durante décadas. Teremos com o espetáculo um painel dos principais acontecimentos que ocorreram no nosso país no século XX.

Teatro de Vivência
Pesquisa, criação e encenação do espetáculo teatral **A Missão - Lembrança de Uma Revolução**, inspirado no autor alemão Heiner Müller, com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Apresentando ao público o teatro investigativo da Tribo, fundado na pesquisa dramatúrgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator.

Memória

Ói Nóis Na Memória
Coleção de livros que vão registrar o processo de criação dos principais espetáculos da Tribo. Já está na II Edição de **Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - O Desassombro da Utopia** de Valmir Santos e pretende registrar no seu próximo lançamento - **Antígona Ritos de Paixão e Morte.**

Acervo da Terreira da Tribo
Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

Centro de Referência de Teatro Popular
Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

Cavalo Louco Revista de Teatro
Criação de uma revista semestral, que traga reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVD "Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra In Process - A Criação do Horror"

DVD 'A Trajetória da Tribo'
Pesquisa e criação para registrar em DVDs a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (1978-2006)

Patrocínio:

PETROBRAS

Realização

tribo de atuadores
ói nóis aqui traveiz
28 anos

TERREIRA DA TRIBO
de atuadores
ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ
CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA CÊNICA